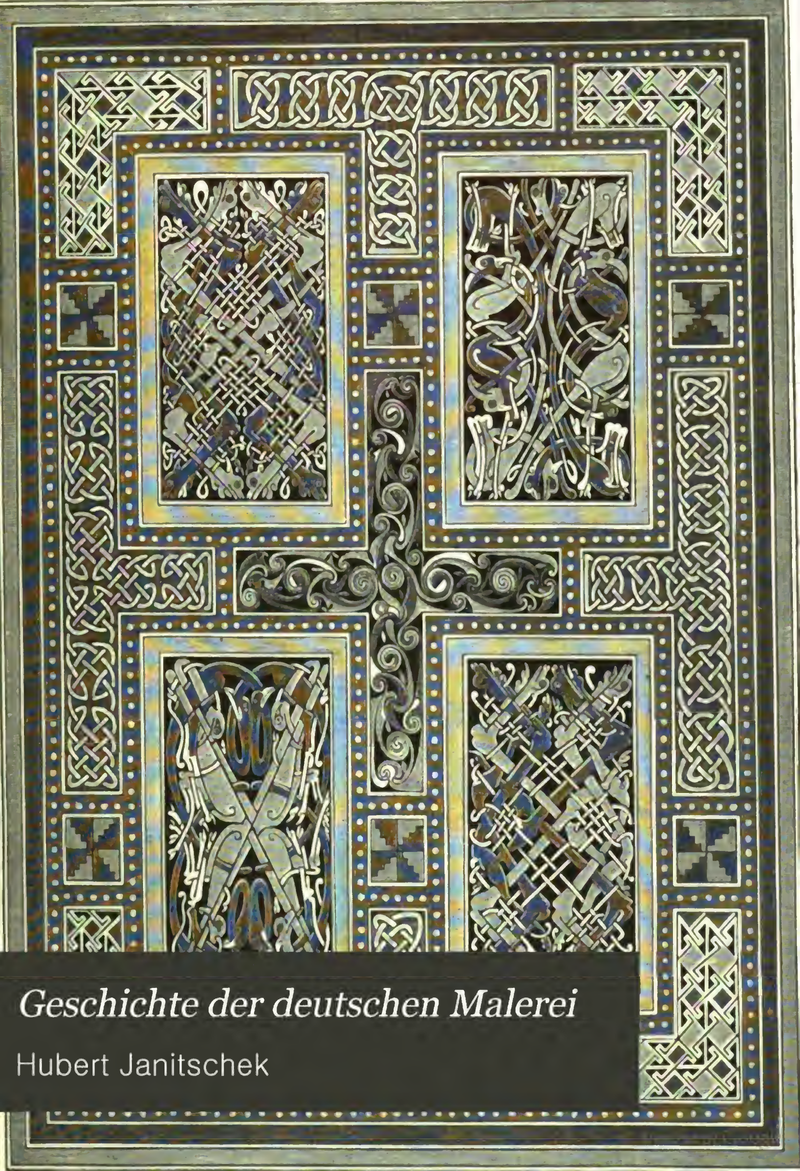


Geschichte der deutschen Malerei

Hubert Janitschek



Germany, Art

Geschichte

der

Deutschen Kunst.

I. Die Baukunst. Von Dr. Robert Dohme.
II. Die Plastik. Von Dr. Wilhelm Bode.
III. Die Malerei. Von Professor Dr. Hubert Janitschek.
IV. Der Kupferstich und Holzschnitt. Von Professor Dr. Carl von Lützow.
V. Das Kunstgewerbe. Von Direktor Jakob von Falke.

Mit zahlreichen Illustrationen im Text,
Tafeln und Farbendrucken.

III. Geschichte der deutschen Malerei.

Von Dr. Hubert Janitschek.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1890.

Geschichte

der

Deutschen Malerei.

Von

Dr. H. Janitschek,
Professor an der Universität Straßburg.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendrucken.

Berlin,
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
1890.





Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
Papier von der München-Dachauer Aktiengesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.

Vorwort.

Vor mehr als sieben Jahren habe ich diese Arbeit begonnen; es schien mir verlockend, nicht für den engen Kreis der Fachgenossen, sondern für alle, welche ein inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei in großen Zügen darzustellen und damit zu höherer Schätzung der deutschen Malerei, zu welcher die Gegenwart schwerer als zur niederländischen und italienischen eine Beziehung gewinnt, beitragen zu können. Zwei bis drei Jahre erschienen mir genügend, um auf Grund von Autopsie und eigener und fremder Vorarbeiten den Stoff zu bezwingen.

Doch bald war meiner Arbeit ein langsamerer Schritt geboten. Für das frühe Mittelalter mußte Quellenforschung und Überprüfung der Denkmäler in umfassender Weise geübt werden, um den Faden zu gewinnen, der die Entwicklung dieses Zeitalters als eine völlig organische erscheinen läßt. Von den Denkmälern traten dabei die der Buchmalerei in den Vordergrund, nicht bloß wegen der spärlichen Reste von Denkmälern der Wandmalerei, sondern auch weil es sich bald zeigte, daß der Gang der Entwicklung und ihr Fortschritt wesentlich an die Buchmalerei gebunden war. Ergab es sich doch, daß die Geschichte der Federzeichnung die Geschichte des nationalen Stils im Mittelalter bedeute, daß seine Keime schon im karolingischen Zeitalter nachweisbar sind, daß sein ungestörtes Wachstum ihn dann von der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an fähig machte, das einzig zureichende Ausdrucksmittel der mächtig hereinbrechenden neuen Stoffwelt zu werden, für welche die in der Deckmalerei fortvegetierende, aber ganz entartete antike Formensprache keine Darstellungsmittel mehr bot; es ergab sich aber auch, daß der nationale Stil des Mittelalters

erst aus der Buchmalerei seinen Weg in die Tafel- und Wandmalerei gefunden hat. Die Ökonomie des Werkes und der Zwang, mich nicht zu tief in die Einzelforschung zu versenken, gestatteten nur diese Entwicklung in großen Zügen zu zeichnen (wobei ich — das gebe ich gerne zu — bei Anführung der Belege nicht genügend schied, was den Leser interessieren könne und den Verfasser interessieren müsse), eingehendere Studien werden beweisen, daß der Zeit der Ottonen und Hohenstauffen die zahlreichen Lokalschulen von bestimmtem künstlerischem Charakter ebensowenig gemangelt haben, als sie der karolingischen Epoche mangelten, ja daß das Bild der Entwicklung an Einzelzügen ein noch viel reicheres im zehnten, zwölften und dreizehnten als im neunten Jahrhundert gewesen ist. Immerhin wird es sich aber auch dann ergeben, daß die Künstlerpersönlichkeit hinter dem Werke verschwand, daß der Schulcharakter ausschließlich durch die geschichtlichen und örtlichen Voraussetzungen bedingt war. Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an trat die Künstlerpersönlichkeit, als schulbildendes Element, in den Vordergrund. Für die geschichtliche Darstellung erheben sich damit auch neue Forderungen: das Hauptwerk der führenden Meister muß scharf umgrenzt, das Schulgut davon bestimmt gesondert werden; bei der Spärlichkeit urkundlicher Quellen muß da die Stilkritik einen großen Teil der Arbeit leisten. Die Führung der stilkritischen Untersuchung gehört aber nur ausnahmsweise in ein geschichtliches Handbuch — ihre Stelle ist die Monographie und der wissenschaftliche Katalog — und der Geschichtschreiber wird daher immer gezwungen sein, für die Einzelfälle, wo ihn das allgemeine Übereinkommen in Stich läßt, etwas Treue und Glauben an sein Urteil von seinen Lesern zu fordern. Ich glaube dies Vertrauen nicht mißbraucht zu haben. Rechthaberei aus persönlicher Eitelkeit ist mir fremd. In der wissenschaftlichen Forschung meistert jedes folgende Jahrzehnt das vorausgegangene — wenn nicht Zeiten geistigen Verfalles folgen. So habe ich mich gerne von anderen belehren lassen, habe gerne mein Urteil von neuem vor den Denkmälern überprüft und auch noch die Korrekturbogen wichtiger Abschnitte vor den Hauptdenkmälern selbst gelesen. Aber es waren mir doch bestimmte Grenzen gezogen. Meine Reisenotizen erstreckten sich auf zehn Jahre; das Auge, das bildungsfähigste Organ des Menschen, hat zuletzt schärfer und besser gesehen als früher, wo mir deshalb erneuerte Prüfung der Denkmäler versagt war — das war nur in Bezug auf die Städte des Nordens und Nordostens des Deutschen Reiches der Fall, während die Sammlungen der Städte zwischen Köln und Wien, Bamberg und Basel ich

immer wieder aufs neue genoß und durchmusterte — habe ich einerseits meine Erinnerung aufgefrischt und berichtigt durch das Studium der Photographien, an welchen das kunstgeschichtliche Institut der Universität Straßburg so reich ist, anderseits habe ich die Hilfe unseres immer hilfsbereiten ausgezeichneten Kenners altdeutscher Malerschulen, Dr. Ludwig Scheibler, mit gleichem Erfolg, wie alle Fachgenossen, die auf ähnlichem Gebiete arbeiten, angerufen. Dr. Scheibler hat aus bloß sachlichem Interesse die mühsame Arbeit auf sich genommen, die Korrekturbogen der Abschnitte, welche die Geschichte der Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts behandeln, zu lesen, und mich dabei auf Unterlassungen und Irrtümer aufmerksam zu machen; am meisten gewannen durch seine Ergänzungen die Seiten über die kölnischen und westfälischen Malerschulen und die über Lukas Cranach, wie dies schon an entsprechender Stelle in den Anmerkungen erklärt wurde. Nicht leicht ist es mir deshalb geworden, in der Pseudo-Grünewald-Frage mit Dr. Scheibler nicht auf gleicher Straße gehen zu können; die Zuteilung jener Gruppe von Werken an Lukas Cranach und dessen Schule von 1520—1530 hätte einen Rechtsstreit beendet, der schon genug Forscher auf dem Gebiete der deutschen Malerei in Atem gehalten hat. Ich wünschte zu dem gleichen Ergebnis zu gelangen, aber so oft ich auch die Prüfung der einschlägigen Denkmäler vornahm, immer wieder fand ich mich vor der Unmöglichkeit, sie in den Entwicklungsgang Cranachs an der durch ihr Entstehungsdatum bedingten Stelle einzureihen. Eine auf breiter Grundlage sich aufbauende Untersuchung über die von Kardinal Albrecht II. von Brandenburg beschäftigten Meister, besonders die von Aschaffenburg herkommenden, wird allein eine endgültige Schlichtung der Streitfrage herbeiführen können. —

Die knappe Behandlung, welche die Geschichte der Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erfuhr, war durch die notwendige Ökonomie des Werkes, aber auch durch seine pädagogische Absicht gerechtfertigt: Beides gestattete nur Werke und Meister zu berücksichtigen, welche zum Mindesten für die Entwicklungsgeschichte von Bedeutung sind, falls sie nicht durch die ihnen innewohnende Lebenskraft unmittelbarer Wirksamkeit in allen Zeitaltern sicher sind. In der kurzen Entwickelungsskizze des neunzehnten Jahrhunderts wurde das nur hervorgehoben, was aus dem Interessenkreis der Künstlerwerkstatt und des Ausstellungssaales bereits heraus in den geistigen Besitz der Zeit übergegangen ist. Damit übt die Zeit immer eine Art geschichtlichen Richteramtes aus.

Die Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten beschränken sich darauf, auf einige bezeichnende Thatsachen aufmerksam zu machen, welche für die Organisation der Phantasie des betreffenden Zeitalters und deren Nährquellen von Bedeutung waren. Solcher Hinweise wird keine Darstellung irgend eines Zweiges des künstlerischen Schaffens entraten können.

Der Form der Darstellung wurde volle Aufmerksamkeit zugewandt; dennoch wird es an berechtigten Ausstellungen nicht fehlen, nur möge man die Schwierigkeit, Erzählung und Beschreibung, Forschung und Anschauung zu einem einheitlichen, straffen Ganzen zu verbinden, nicht zu gering anschlagen. Im übrigen bessert und zimmert man an einer solchen Arbeit, solange das Leben Arbeitstage gewährt.

Für das sorgfältig gearbeitete Künstler- und Ortsverzeichnis bin ich Herrn cand. hist. art. Eduard Flechsig zu Dank verpflichtet.

Straßburg i. E., Ende November 1889.

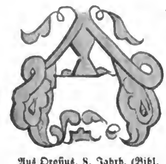
Hubert Janitschek.

Die

Deutsche Malerei.

I.

Germanische Anfänge.



Aus Orosius, 8. Jahrh. (Bibl. in Laon).

ls Geburtsstunde seiner Nationalität betrachtet das deutsche Volk den Vertrag von Verdun (843), als Beginn des deutschen Reiches den glücklichen Frühlingstag (919), an welchem der Sachse Heinrich zum deutschen König gewählt wurde. Können wir darnach auch auf Jahr und Tag den Beginn der Entwickelung der deutschen Kunst festsetzen? Mit nichten! Welcher Deutsche wollte und könnte die großartigen Trümmer germanischer Heldensagen preisgeben, die auf eine Blüteperiode nationaler Dichtung bereits in der Stammeszeit schließen lassen? Nationale Dichtung — auch ohne daß die Nation in ihrer Besonderheit schon vorhanden war, wie es die weitere Entwickelung der Phantasie und des Geistes des deutschen Volkes darthat. Freilich halten die bildenden Künste — also auch die Malerei — mit der Dichtung nicht gleichen Schritt in der Entwickelung. Das Material der Dichtung ist gefügiger, bildsamer; das Feuer der Begeisterung erweicht es, angeborener Sinn für Maß und Klang formt es. Die Malerei dagegen fordert ein unbescholtenes und doch gelehriges Auge, eine geschulte Hand und ihre Blüte setzt ein hohes Maß wissenschaftlicher Kultur voraus. Wohl kann letztere zur Not ersetzt werden durch Übernahme der künstlerischen Überlieferung einer fertigen fremden Kultur; aber diese Überlieferung wurzelt in einer fremden Formensprache und sie läßt deshalb im Stich, wo der nationale Genius seine eigene Sprache reden möchte. Die Geschichte der deutschen Malerei, wie sie erzählt werden soll, wird dies lehren. Wie immer dies sei; wir kämen „in medias res“, wollten wir die Geschichte der deutschen Malerei erst von dem Moment an erzählen, da das deutsche Volk das Bewußtsein seines Sonderdaseins und die politische Form dafür erhalten hatte. Weiter nach rückwärts muß das Auge sich wenden. Die Geschichte der Kultur und Kunst des karolingischen Zeitalters einverleibt das deutsche Volk mit höherem Rechte als das französische der eigenen Geschichte, weil das Wesen dieser Kultur, sofern es nicht römisch, germanisch ist, und weil karolingische Kultur und Kunst nicht in Frankreich, sondern in Deutschland ihre organische Fortentwickelung fanden. Aber selbst noch hinter das karolingische Zeitalter zurück müssen wir die Anfänge der deutschen Malerei zu suchen ausgehen;

bis in das Dunkel der Stammeszeit führt der Weg, wenn wir die ersten Regungen künstlerischen Formensinnes belauschen wollen.

Durch Tacitus erfahren wir, daß das Tierbild bei den Germanen eine hervorragende Rolle spielte. Als Feldzeichen wurde es in die Schlacht getragen, die den Schlachtengöttern geheiligten Tiere, wie der Wolf des Wodan, der Bär und Bock des Donar, wurden am Beginn des Kampfes aus dem Dunkel der Wälder und Haine geholt. Amulette mit dem Bild des Ebers trugen die Ästier als Schutz gegen jede Fährlichkeit.*) Waren diese Darstellungen nun aber aus Holz geschnitzt oder gemalt? Letzteres könnte man höchstens von den Tierbildern der Feldzeichen schließen; gewiß aber geht die Annahme nicht fehl, daß kräftige Färbung der plump geschnitzten Gestalt den Schein packender Lebenswahrheit verleihen sollte. Zu selbständigen Leistungen dürfte die Malerei am frühesten auf ornamentalem Gebiete berufen worden sein. Nach schwacher, kaum nennenswerter Herrschaft römischen Einflusses in den beiden ersten christlichen Jahrhunderten hatte sich bei zunehmender Blüte einiger kunstgewerblicher Techniken, vorwiegend aber der Holzschnitzerei, bei den germanischen Stämmen ein selbständiger ornamentaler Stil entwickelt. Wo immer möglich, gab man der Neigung für ornamentale Ausstattung nach, das Ornament allein wird das vernehmbare Echo der leise und lauter werdenden Regungen des künstlerischen Geistes der germanischen Stämme. Wahrscheinlich ist es, daß auch auf diesem Gebiete die Farbe zunächst nur die flachen in das Holz geschnittenen Tierformen kräftiger hervorzuheben hatte, aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß man sich schon in der Stammeszeit bei zunehmender Sicherheit der Herrschaft über die Formen und bei wachsender Neigung für solche Ausstattung nicht selten damit begnügte, diese Formen bloß durch Zeichnung und Farbe, namentlich auf Holzgetäfel, versinnbildet zu sehen. Das muß man voraussetzen, wenn man die prompte Verwertung des ganzen aufgesammelten ornamentalen Formenschatzes verstehen will, welche uns gleich in den ersten Tagen der Buchmalerei der christianisierten germanischen Stämme begegnet. Die Ornamentik der Stammesepoche ist vorwiegend Bandornamentik und Tierornamentik. Die Tierornamentik verwendet ganze Tierfiguren (Vierfüßler am häufigsten, seltener Vögel, und nur ausnahmsweise ein schlangenförmiges Tier), aber noch häufiger einzelne Tierglieder.

Erinnern wir uns daran, daß sich bereits zur Zeit des Tacitus das Tierbild im Kunstvorrat der Germanen befand, so wird die freie Verwendung einzelner Tierglieder, namentlich als kräftige, wirksame Abschlüsse für Bänder, nicht wunder nehmen.**)

---

*) „. . . . . depromptae silvis lucisque ferarum imagines ut cuique genti inire proelium mos est“. (Hist. IV. 22.)

„. . . . . velut deo imperante quem adesse bellantibus credunt effigiesque et signa quaedam detracta lucis in proelium ferunt.“ (Germania, cap. 7.)

Die „formae aprorum“ in Germania, cap. 45. Was die erste Stelle betrifft, so werden die imagines ferarum in ausdrücklicher Gegenüberstellung zu den römischen Kohorten-Feldzeichen als germanische Feldzeichen charakterisiert.

**) Lamprecht leitet in seiner Initial-Ornamentik (Leipzig, 1882, S. 7) die Entstehung der Tierornamentik aus der Bandornamentik her. Ein so abstrakter Prozeß entspricht der sinnlichen Phantasie eines jugendlichen Volkes wenig. Spielte gerade die Nachbildung von Tiergestalten in den ersten künstlerischen Versuchen der germanischen Rasse eine große Rolle, wie unwider-

Die Tierköpfe, die hier besonders gern verwertet werden, zeigen zwei Haupttypen: der eine ähnelt einem Pferdekopf, der andere dem Kopfe eines Vogels mit stark gekrümmtem Schnabel. So einfach und beschränkt an Zahl die Grundelemente dieser Ornamente sein mögen, die Armut wird zum Reichtum durch die Fülle und Originalität der Kombinationen. Darin liegen die vielverheißenden Regungen einer kräftigen, jugendfrischen, ganz originalen Phantasie.

Vier bis fünf Jahrhunderte lang begnügten sich der künstlerische Trieb und das Schönheitsbedürfnis der germanischen Stämme mit solchen elementaren Äußerungen; weder die Religion, noch öffentliches und privates Leben gaben Anstoß, in höheren künstlerischen Organisationen sich zu versuchen. Dieser Anstoß kam erst von außen her, als die Kultur der besiegten römischen Welt durch das Mittel der Religion sich die Sieger unterwarf.


Silberne Gewandnadel aus den Gräbern bei Dürkheim (Rheinpfalz); Riemenzunge aus Erz aus den Grabhügeln von Wiesenthal (Baden).

Gleich in seinen Anfängen hat das Christentum die Malerei als erziehliches Mittel in Anspruch genommen. Sie soll erinnern an die Thaten Gottes und seiner Helden, sie soll das Alphabet den Analphabetikern geben für die Kenntnis der heiligen Bücher. Das ist der Sinn aller Aussprüche über Bilderverehrung, die wir bei Augustinus, Paulin von Nola, Gregor dem Großen und anderen Kirchenlehrern finden. So kam es, daß mit dem Evangelienbuch zugleich Zeichenstift und Pinsel in die unbeholfenen Hände der Germanen gelegt wurden und daß ganz plötzlich und unvermittelt künstlerische Aufgaben an sie herantraten, für deren Lösung jede Vorerziehung mangelte. Da mußten denn die Lehrer zunächst auch die künstlerische Arbeit verrichten oder mindestens den größten und wichtigsten Teil derselben. Der musivische Schmuck noch erhaltener ostgotischer und langobardischer Kirchenbauten in Italien bekundet sich in Technik und Formgebung als das zweifellose Werk italienischer Künstler, und die malerische Ausstattung, welche Kirchen erhielten, die von Westgoten, Burgundern, Franken errichtet wurden, ging meistens auf gleichen Ursprung zurück. Meistens, denn eigene Versuche mangelten auch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei nicht gänzlich. So höhnen die Herzoge des Königs Guntheram den Gundebald, der sich Sohn des Königs Chlothar nannte: „Bist du nicht jener Maler, welcher zur Zeit des Königs Chlothar in Oratorien, Kirchen und Gemächern die Wände

---

lediglich aus Tacitus hervorgeht, so wäre es doch ganz wunderlich, wenn man den künstlerischen Besitz solcher Formen nicht auch für ornamentale Zwecke verwertet hätte. Daß die Tiergestalt im Bereiche des Ornaments sich gewisse Abweichungen gefallen lassen mußte, liegt auf der Hand.

beklext hat?*) Gregor von Tours hebt es besonders hervor, daß er die Basilika des hl. Perpetuus in seiner Stadt, als sie durch Brand zerstört worden war, durch einheimische Künstler in früherem Glanze habe herstellen und ausmalen lassen. Und vielleicht war der Maler, der im Palaste der Königin Theodelinde zu Monza Ereignisse der langobardischen Geschichte mit so realistischer Treue darstellte, daß Paulus Diakonus diese Gemälde gleichsam als ethnographische Quelle benützte (lib. IV. cap. 22), langobardischen Stammes. Wenn man die zahlreichen Schilderungen von Kirchen und Oratorien, wie sie sich bei dem größten Poeten jener Zeit, bei Venantius Fortunatus finden, liest (besonders im ersten und zweiten Buche seiner Carmina), so erfährt man auch, daß der Geschmack einer sinkenden Kultur mit dem einer neu erstehenden zusammentraf: nur das Blinkende, Glänzende, Bunte wird hervorgehoben; dagegen findet sich für die Forderung entschiedener Lebenswahrheit bei Gregor von Tours oder Fortunatus keine Andeutung. Auch nicht dafür, daß in der sakralen Monumentalmalerei der germanische Geist einige Zugeständnisse verlangt hätte; das letztere war nur der Fall in der Miniatur- oder Buchmalerei jener Zeit, über welche uns die vorhandenen Werke ein Urteil erlauben, das über schwankende Vermutungen hinausgeht. Nach dem, was wir über die elementaren Äußerungen germanischen Kunstgeistes wissen, konnte das Zugeständnis zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Ornamentik liegen.

Bücher mit Gemälden auszustatten, das war ein Gebrauch, den schon das Altertum kannte.**) Griechische Schulbücher brachten erläuternde Abbildungen (Varros Imagines sind aus Plinius bekannt); aus Martial (XIV. 186) wissen wir, daß Titelbilder mit dem Bildnis des Dichters oder Schriftstellers bei den Römern nicht selten waren, und wie reich Dichtungen illustriert wurden, dafür zeugt noch heute der Bilderschmuck der Iliasfragmente in der Ambrosiana. Auch der Beginn der Ausstattung des Initials gehört noch der Nachblüte antiker Kunst an. Im Wiener Livius wird der erste Buchstabe jeder Seite vergrößert gegeben, in den Virgilfragmenten der Vatikanischen Handschrift (cod. 3256) erhält der erste Buchstabe jeder Seite Verzierungen in grüner, roter, gelber Farbe oder in Silber von allerdings sehr einfacher Zeichnung. Das junge Christentum erbte die Neigung, Bücher künstlerisch auszustatten, von der Antike, aber bald entfaltete es darin einen solchen Luxus, daß die Kirchenväter, so z. B. der hl. Hieronymus in der Vorrede zum Buche Hiob, darüber Klage führten. Das Fragment der griechischen Genesis in Wien — mit Gold- und Silberbuchstaben auf Purpurpergament geschrieben, jede einzelne Seite mit einer Miniatur versehen — und ebenso die Reste der leider durch Brand fast zer-

*) Gregor von Tours, Hist. eccles franc. l. VII. c. 36. Das Folgende findet sich ebenda, lib. X. cap. 36.

**) Schon klassische Handschriften pflegten die ersten und letzten Zeilen durch rote Schrift hervorzuheben — von dem Namen der Farbe nannte man dies rubricare (von rubrum), später wurde allgemeiner miniare (von minium = Mennige). Aus diesen roten, oder durch rote Striche ausgezeichneten Buchstaben entwickelte sich dann der Zweig der Buchmalerei, die man deshalb Miniaturmalerei nannte. Später gebrauchte man dafür auch das Wort illuminare. „Sciebat scribere, miniare quod aliqui illuminare dicunt“, heißt es von Bruder Heinrich dem Pisaner bei Salimbene ad a. 1247. Diese letztere Bezeichnung ist namentlich in Frankreich populär geworden.

störten Genesis Cottonina im British Museum sind Beweise, daß solche Klagen nicht ohne Grund erhoben wurden. Wie diese beiden Handschriften der Genesis lehren, wie aber auch noch der erhaltene Rest der von Gregor dem Großen nach England geschickten Handschriften beweist (das eine Evangelium in der Bodleyana in Oxford, das andere in der Bibliothek des Corpus Christi College in Cambridge), erschöpfte sich hier noch die Pracht der Ausstattung in dem kostbaren Material und in den historischen Darstellungen, welche als Illustration den Text begleiten, während die künstlerische Ausstattung des Initials gar keine oder nur eine unbedeutende Rolle spielt. So fehlt an den beiden Evangelien-Handschriften Gregors in Oxford und Cambridge jede künstlerische Auszeichnung des Initials, man begnügte sich, die ersten zwei Zeilen jedes Evangeliums durch die Schrift in roter Farbe hervorzuheben.



Aus dem Sacramentarium von Gellone. 8. Jahrh.

ie nordischen Stämme, die zum Christentum bekehrt wurden, übernahmen von ihren Lehrern die Lust an reichem Schmuck der Urkunden des neuen Glaubens. Bedürfnis und Nachfrage waren aber hier naturgemäß lebhafter, als auf dem Gebiete monumentaler Malerei; das brachte es mit sich, daß man sich hier weit früher von seinen künstlerischen Lehrern unabhängig machen mußte. Das Schreiben war bald erlernt; der Schreiber dachte dann auch bald an den künstlerischen Schmuck der Handschrift. Hier aber reichte nun bei bestem Willen das künstlerische Vermögen nicht aus, nach dem Vorbild der altchristlichen Handschriften den Text des Evangeliums mit geschichtlichen Darstellungen zu begleiten, dagegen war man im Besitze eines erklecklichen Reichtums ornamentaler Formen, und wie diese dazu dienten, die Rüstungsgegenstände des Kriegers, Spangen und Gewandungen, Gürtel, Thon- und Holzgefäße auszuschmücken, so sollten sie nun auch verwendet werden, die Kostbarkeit der Glaubensurkunden hervorzuheben. Nicht gleich beschränkte man diesen ornamentalen Drang auf die künstlerische Ausstattung des Initials, ganze Zeilen, selbst ganze Seiten wurden mit solchem Schmuck bedacht.

Auf heute vorwiegend französischem Boden wohnten damals die germanischen Stämme der Franken, Westgoten, Burgunder. Hier war man am frühesten mit der antiken Kultur und dem Christentum in Fühlung getreten. Wie deshalb hier die Wandmalerei zuerst eine Pflege fand, so auch die Buchmalerei. In den Handschriften, welche dem sechsten Jahrhundert angehören, fehlen allerdings noch alle Ornamente, jeder künstlerische Schmuck überhaupt, aber bereits im siebenten Jahrhundert wird dies anders und die Verbindung nationalen Empfindens und antiker Erinnerungen geben gleich in diesen ersten selbständigen künstlerischen Äußerungen ein treffliches Abbild der eigentümlichen Bildungszustände der auf altem Kulturboden herrschenden jungen germanischen Stämme. Das eigenständige Element äußert sich in der Vorliebe für die Verwendung von Tierformen und für das Bandornament. Dazu treten Blattwerkmotive, welche wohl sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen wurden. Reine

Linienspiele sind selten und wenn sie vorkommen, entbehren sie kunstvoll schwieriger Durchkreuzungen. Zweifellos liegt das Charakteristische der Ornamentik dieser Stämme im siebenten und achten Jahrhundert in der Verwendung der Tierformen nicht bloß für einzelne Buchstaben, sondern für ganze Buchstabenreihen. Der Körper der Buchstaben wird zuweilen aus verschiedenen Tierbildern, die zueinander oft in phantastische Beziehung gebracht werden, gestaltet.



Aus Isidors Liber Rotarum.

m häufigsten verbindet sich die Fischgestalt mit der Vogelgestalt (wobei aber die Einwirkung altchristlicher Symbolik ausgeschlossen bleibt; die einfache, leicht zu behandelnde und zu verwertende Form der Fische dürfte maßgebend gewesen sein), manchmal bilden Fischgestalten allein, manchmal Vogelgestalten allein den ganzen Körper der Buchstaben. Schlangen kommen gleichfalls häufig vor, seltener Vierfüßler, die bald der Natur, bald dem Fabelreiche angehören. Doch man beschränkt sich nicht auf die reine Tier-Ornamentik. Auch Teile des menschlichen Körpers, in einzelnen Fällen dieser ganz, werden im Dienste solchen schnörkelhaften Buchstabenbaues verwendet. In charakteristischer Weise kündigt sich hier bereits die Neigung für das Groteske an, die dann im vierzehnten Jahrhundert in der Miniaturmalerei — vom französischen Boden ausgehend — so entschieden zur Herrschaft kommen sollte. Bandverschlingungen werden gern zur Ausfüllung von Flächen oder auch zur Verbindung getrennter Glieder verwendet; Pflanzenmotive, z. B. eine herzförmige Blattform und eine, die dem Dornblatt ähnelt, aber auch Blätter, die eine dunkle Erinnerung an den Akanthus darstellen, endlich noch später in Lilienform werden besonders gern als Abschlüsse für Bänder und Linien verwendet.*) Charakteristische Werke für den hier geschilderten Zustand der Buchmalerei in der Merowingerzeit sind ein Eugyppius in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 2706), ebenda ein Augustinus (12168), eine Handschrift von Isidors Liber Rotarum in der Bibliothek von Laon (Nr. 423) vom Ende des siebenten Jahrhunderts und das berühmte Sakramentarium der Abtei Gellone bei Toulouse aus dem achten Jahrhundert in Paris (Nationalbibliothek, lat. 12048).

In dem Sakramentarium von Gellone, dann in einem Orosius zu Laon (Nr. 137, VIII. Jahrhundert), finden sich auch bereits über die bloße Ornamentik hinausgehende Darstellungen. Das Muster der Komposition nahm man in beiden Fällen

*) Das Entstehen der Pflanzenornamentik fällt nicht in die Karolingerzeit, wie Lamprecht meint (a. a. O. S. 17); die Pflanzenornamentik der Karolingerzeit bezeichnet gerade so, wie die Tierornamentik kein „Aufleben“, sondern ein Fortleben der Hauptmotive der Merowingerzeit. Diese Motive aber waren unabhängig von den Iren in Aufnahme gekommen. Man vergleiche die Beispiele aus Isidor und Orosius bei Ed. Fleury: Les Manuscripts a Miniatures de la Bibliothèque de Laon tom. I pl. 1—3. Die Proben aus dem Sakramentarium von Gellone bei Bastard Peintures et Ornaments de Manuscrits. Dazu dann L. Delisle: L'Oeuvre Paléographique de M. le Comte de Bastard in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes Année 1882 (t. XLIII. S. 498 f.), wo ein Schema der Entwickelung der Initialornamentik der Merowingerzeit aufgestellt wird.

aus dem altchristlichen Bilderschatz, aber die Gestaltung wurzelt ganz in der eigenen Anschauungs- und Sinnesweise. So bringt das Titelblatt des Orosius ein griechisches Kreuz innerhalb eines breiten, mit Tiergestalten ausgefüllten Rahmens. In der Durchkreuzung der Balken ist das Lamm Gottes abgebildet, die Enden der Balken runden sich zu Medaillons aus, in welchen sich die Brustbilder der Evangelisten finden. Ist uns in der Darstellung derselben eine erste, wenn auch nicht erquickliche Spur bildschöpferischer Thätigkeit germanischer Phantasie erhalten? Bereits das zweite christliche Jahrhundert hatte die geheimnisvollen Tiere bei Ezechiel (I. 45 fg.), und in der Apokalypse (4, 6 fg.), mit den Evangelisten in Beziehung gebracht, und zwar den Adler mit Johannes, den Löwen mit Markus, den Ochs mit Lukas und den Menschen (später meist als Engel abgebildet) mit Matthäus. Vom Ende des vierten Jahrhunderts an sind auch künstlerische Zeugnisse für ihre Verbindung vorhanden. Die Symbole werden bald neben den Evangelisten in ihrer menschlichen Gestalt dargestellt, bald allein. Das Wagnis, das Symbol mit dem Träger desselben in organische Verbindung zu bringen, indem man den menschlichen Gestalten der Evangelisten die Köpfe der symbolischen Tiere aufsetzt, hat entweder die syrische oder, worauf die Priorität der Denkmäler weist, die germanische Phantasie durchgeführt. Das älteste erhaltene Zeugnis dieser Art der Darstellung sind nämlich die Evangelisten-Medaillons auf dem Titelbild des Orosius; während aber hier die Evangelisten nur im Brustbilde erscheinen, geht das Sakramentarium von Gellone noch weiter, indem hier die Evangelisten in voller Gestalt, ungeflügelt gebildet sind, wodurch das Bizzare der Wirkung noch erhöht wird. Der durch das Christentum aus ihrer Naturreligion aufgeschreckten germanischen Rasse stünden solche Schöpfungen allerdings nahe oder doch näher als der altchristlich lateinischen Kunst, wo die Traditionen antiken Geschmacks noch fortlebten.*) Außer



Medaillon des Johannes. Aus dem Orosius.

1) Als älteste Darstellung der Evangelisten in dieser Form werden gewöhnlich die untergegangenen Evangelistenbilder in der Marienkirche in Aquileja citiert, von welchen uns Johannes und Lukas in einer Abbildung bei Bertoli (Le Antiquità d'Aquileja, Venezia 1739, S. 404 u. 5) erhalten sind. Ein Urteil nach einem flüchtigem Stich ist schwer. Die historische Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie erst nach dem Umbau der Kathedrale von Aquileja (durch den Patriarch Popone 1031), in den die Marienkirche hineingezogen wurde, entstanden sind. Entscheidet man sich aber für ein älteres Ursprungsdatum, so kommt man auf die Langobardenzeit. Der germanische Ursprung dieser Vorstellung wäre damit nur wahrscheinlicher gemacht. Costadoni, der zuerst auf die Evangelistendarstellungen in Aquileja aufmerksam machte (Osservat. in Graec. pervetust. iconem ligni sanctae crucis in Goris Symbolae litter. Florent. 1749, p. 40) weist auf eine zweite Darstellung dieser Motive hin, die er in einem Missale fand. Seine Beschreibung macht es überzeugend, daß das Missale weit späteren Ursprungs als die im Text besprochenen Darstellungen waren. Die Figuren erscheinen als Initialfüllungen. Die von Cahier angeführten Beispiele (Nouveaux Melanges d'Archeologie, Ivoires, Emaux, Miniatures p. 108) sind sämtlich aus späterer Zeit.

den Evangelistendarstellungen bringt dann das Sakramentarium von Gellone noch eine Maria — eine Frau ganz in der Tracht der Zeit, mit eigentümlicher Haartour, doch durch die Umschrift als sancta Maria bezeichnet — und einen gekreuzigten Christus. Der massige Kopf mit den glotzenden Augen und dem in scharfer Spitze auslaufenden Bart, der breite Oberkörper, die dünnen ausgebogenen Beine, die viel zu kurzen dünnen Arme mit den überlangen Händen zeigen, daß hier der künstlerischen Absicht keine Spur von Formenkenntnis oder gar Formenverständnis entgegenkommt und daß die Hand, welche in der Darstellung von Tiergestalten eine oft überraschende Sicherheit zeigt, dem menschlichen Körper gegenüber, trotz christlich-lateinischer Vorbilder völlig haltlos bleibt; dort unterstützte eben die vorausgegangene Entwickelung, hier mangelte jede Vorbildung und Lehre. Dagegen trafen eine gelehrigere Hand und ein größeres Verständnis Formenelemente, welche von anderer Seite her in die merowingische Buchmalerei drangen. Ihre Träger waren irische Missionäre; mit diesen wurden sie dann auch jenseits des Rheins heimisch, und gerade hier haben sie sich eine Herrschaft erworben, deren Spuren erst in jahrhundertelanger Entwickelung getilgt werden konnten.



Aus einem irischen Evangeliar der Bibl. in St. Gallen. 8. Jahrh.

[I]n dem von Kelten bewohnten Irland hatte das Christentum noch vor Mitte des fünften Jahrhunderts Eingang, und was mehr, den günstigsten Boden für eine unangefochtene Entwickelung gefunden. Widerstandlos wich die keltische Religion der neuen Lehre und gerade aus dem Druidenorden gingen ihre eifrigsten Jünger hervor. So kam es, daß kaum ein Jahrhundert später die Kirche hier so erstarkt war, daß eine großartige Missionsthätigkeit entfaltet werden konnte. Der Begründer derselben war Columban der Ältere; unter der Führung Columbans des Jüngeren zog eine Schar bereits über den Kanal nach dem Frankenlande, wo es zwar nicht Heiden zu bekehren gab, wo aber die Verwilderung der christlichen Kirche bereits so groß war, daß sie der Bekehrer nicht weniger dringend bedurfte. Bis 610 dauerte hier Columbans erfolgreiche Thätigkeit, dann wurde er von den fränkischen Königen aus dem Lande gewiesen. Nun ging sein Weg durch Gallien und die Schweiz zu den Langobarden nach Norditalien. Aber auch das innere Deutschland war von Columban bis Bonifacius ein Zielpunkt irischer Missionsthätigkeit. Schwaben, Bayern, die Lahngegend, ein Teil Thüringens und Frieslands wurden von ihr christianisiert. Mit dem Evangelium zugleich brachten die irischen Missionäre irische Bildung und irische Kunstübung mit. Bereits Hieronymus hatte das Abschreiben von Büchern den Mönchen als nützliche Beschäftigung empfohlen (ep. 125 ad Rusticum monachum), Cassiodor hatte die gelehrten Studien in die Klöster grundsätzlich eingeführt; wenn in bereits völlig christianisierten und kulturgesättigten Ländern über die pädagogische Nützlichkeit solcher Studien und Beschäftigungen gestritten werden konnte, so wurden diese in

neubekehrten Ländern für die Mönche einfach zur Notwendigkeit und Pflicht. Wer soll die Bildung des Nachwuchses besorgen, wer das notwendigste litterarische Rüstzeug herbeischaffen? Dies zwang die Klöster dazu, durch ein halbes Jahrtausend der wichtigste Hort wissenschaftlicher und künstlerischer Kultur zu werden. In irischen Klöstern ist diese Auffassung ihrer Pflichten zuerst zum Ausdruck gekommen und deren Erfüllung in großartigster Weise angestrebt worden. Wo immer Spuren irischer Missionsthätigkeit, da finden sich auch die Zeugen solcher Pflichtauffassung. Die Schreibekunst mußte dabei die Hauptrolle spielen. Mögen nun auch ihre Leistungen an orthographischer Korrektheit viel zu wünschen übrig lassen, volle Bewunderung verdient die immer gleichmäßig schöne Schrift und dann der Reichtum der künstlerischen Ausstattung. Es ist wahrscheinlich, daß lateinisch-christliche Handschriften die erste Anregung zu der reicheren Ausstattung gegeben haben, aber sicher ist es, daß man sich zunächst an diese Vorbilder nicht anschloß, sondern den nationalen Formenschatz in Anspruch nahm und ihn in den Dienst der Kalligraphie stellte. Viel ist über den Ursprung der irischen Ornamentik gegrübelt worden, er dürfte aber ebenso sicher auf heimischem Boden zu suchen sein, wie es sicher ist, daß diese Entwickelung eine ganz selbständige gewesen ist. Die wichtigsten linearen Elemente derselben wurzeln noch in der vorchristlichen Zeit, die Tierform dagegen wurde erst in christlicher Zeit in den Formenvorrat aufgenommen, daher sie dann auch nicht wie in der Ornamentik der germanischen Stämme bis auf einen gewissen Grad ihre Selbständigkeit wahrte, sondern völlig den Bildungsgesetzen der hochentwickelten linearen Ornamentik sich fügen mußte. Vollständig fremd bleibt der irischen Ornamentik die Blattverzierung und jedes pflanzenartige Motiv.*)

Die Blüte der verschiedenen Metall- und textilen Techniken hat nicht erst in der christlichen Zeit begonnen, sie dauerte nur fort in der christlichen Zeit, und so übertrug man die Motive, die sich dort angesammelt hatten, auf die Buchmalerei. Das war um so natürlicher, als manchmal der Erzbildner und der Schreibkünstler in einer Person vereinigt waren. So heißt es von Dagaeus, der 586 gestorben sein soll: Dieser Dagaeus war ein Mann, der Erz und Eisen zu bearbeiten verstand, und ein ausgezeichneter Schreiber. Dreihundert Glocken hat er gegossen, dreihundert Bischofsstäbe gearbeitet und dreihundert Evangelien geschrieben. — Die wichtigsten Elemente der irischen Ornamentik also führen im Gegensatze zu der Ornamentik der germanischen Stämme nicht auf die Holzschnitzerei, sondern auf die verschiedenen Metalltechniken, dann auf die Techniken des Flechtens, Webens, Stickens zurück. Aus diesem Grunde spielt hier die Spirale eine weit einflußreichere Rolle, als in der Ornamentik der germanischen Stämme, die Windungen, Durchschlingungen und Durchflechtungen der Bänder sind hier reicher und komplizierter. Gebrochene Diagonalstreifen bilden verschiedene Systeme von Gitterwerk oder auch wieder von Tafelwerk, von meist dreieckigen Feldern oder anderen geometrischen Figuren, die leicht an musivische Fußbodenplatten erinnern könnten, wenn sie nicht durch außerordentliche Feinheit und

*) Die besten Abbildungen in dem Prachtwerk von Westwood: Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London, Quatrich, 1868.

Über den Ursprung der irischen Ornamentik bes. Westwood: Keltische Ornamente in Owen Jones' Grammatik der Ornamente, dann S. Müller: Tierornamentik im Norden.

Zartheit der Zeichnung sich auszeichneten. Wie die Spirale, so gehen auch die Knöpfchen auf den Randleisten auf die Metalltechnik zurück. Tierfiguren erscheinen in der ersten Periode irischer Buchornamentik, die vom sechsten bis in das neunte Jahrhundert reicht, seltener, später treten sie stark in den Vordergrund. Wie schon angedeutet worden, ist von naturalistischer Behandlung des Ganzen oder einzelner Teile keine Rede; man könnte sagen, die Tierformen werden ganz in die Formen des Bandornaments aufgelöst. Drei charakteristische Formen lassen sich unterscheiden: ein Vierfüßler mit stumpfnasigem hundeähnlichen Kopf, langgestrecktem Leib, langen Beinen, die in eine oder zwei Zehen mit starken Klauen auslaufen, und Schwanz und Zunge, die in Bandgeschlinge übergehen. Die zweite Grundform zeigt einen Vogelkopf mit kräftigem, an der Spitze verkrümmtem Schnabel, in die Länge gezogenen Beinen, Schwanz und Nackenschopf — alles verschlungen, geflochten und gespalten in mannigfacher Weise. Die dritte Grundform, ein schlangenartiges Tier, erscheint erst in späterer Zeit, obwohl gerade sie dem reichen Formenspiel der irischen Ornamentik mit Bändern und Spiralen am meisten entsprochen hätte.

Aber nicht bloß den Tierkörper unterstellt die irische Ornamentik vollständig den Gesetzen linearer Ornamentik. Es ist das stärkste Zeugnis ihrer Lebenskraft, und der festen Wurzeln, welche sie im heimischen Boden besaß, daß selbst der menschliche Leib diesen Gesetzen sich unterordnen muß. Wo nämlich die irische Buchmalerei zu figürlichen Darstellungen fortschreitet, entlehnt sie deren Aufbau zwar der lateinisch-christlichen Malerei, aber sie macht dabei nicht einmal den Versuch, die natürlichen Formen nachzunahmen, sondern sie wendet die Formenelemente ihrer Ornamentik auch auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt an. Das kann man nicht auf den Mangel an Anschauung und Verständnis der Naturformen allein zurückführen — den Beweis liefern die germanischen Stämme, deren Verständnis des menschlichen Leibes nicht größer war und die doch nie den Iren auf diesen Wegen folgten — sondern hier hat die Macht der alteingewohnten Kunstanschauung zu einer Folgerichtigkeit geführt, die auch der Unnatur gegenüber nicht den leisesten Bedenken sich hingab.

Die menschliche Gestalt wird stets in Vorderſicht genommen. Der Rumpf steckt in einem Geschlinge von Wulsten, die das Gewand andeuten sollen; daraus ragen Hände und Füße, ganz schematisch gezeichnet, hervor. Mund, Nase, Augen sind durch einige allgemeine, der Hand des Schreibers geläufige Striche und Punkte angedeutet. Haare und Bart werden entweder nur durch einige Spirallinien angegeben oder sie sind als eine Masse gezeichnet, die sich in mehrere streng symmetrisch gezeichnete Zöpfe, die wohl Haarsträhne andeuten sollen, zerteilt. Das Nackte kann bei solcher Auffassung natürlich gar keine Stelle finden, und so kleidet man denn auch den am Kreuze hängenden Christus vom Halse bis zu den Füßen in jenes angedeutete Geschlinge von Wulsten. Die ältesten figürlichen Darstellungen waren die der Evangelisten und ihrer Symbole. Bald ging man aber auch an größere figurenreiche Kompositionen, wie die Kreuzigung oder die Versuchung Christi, welche bereits im siebenten Jahrhundert im Book of Kells vorkommt.

Der künstlerische Wert der irischen Ornamentik, ihre Bedeutung für die Entwickelung, liegt in den feinen linearen Mustern und dann in der delikaten Farben-



Irische Handschriften-Ornamentik. 8. Jahrh. Aus einem Evangeliar in St. Gallen.

stimmung, die mit den einfachsten Mitteln erzielt wird. Die ältere irische Ornamentik begnügt sich mit Gelb, Rot, Grün und Schwarz; zu diesen Tönen traten später noch Karmoisin, Blau und Violet.

Wie die irische Missionsthätigkeit, so hat auch die irische Kunstthätigkeit auf germanischem Boden von verschiedenen Stellen aus ihre Wirksamkeit entfaltet. Wir können heute nur in seltenen Fällen entscheiden, welche von den Erzeugnissen rein irischen Kunstgeistes auf germanischem Boden selbst entstanden und welche aus Irland von den Missionären mitgebracht wurden. An der Thatsache des mächtigen Einflusses dieser Erzeugnisse auf diese und die nächste Periode deutscher Buchmalerei kann dies nicht rütteln. St. Gallen, dessen Stiftung 614 in die Blütezeit irischer Klöster fällt, muß als ein Hauptherd solchen Einflusses in den alamannischen Gegenden gelten, mindestens war seine Klosterbibliothek wie keine zweite an irischen Handschriften reich, Würzburg besitzt in dem kostbaren Epistelbuch des hl. Kilian (Universitätsbibliothek Nr. 69) und Trier in einem von einem Thomas geschriebenen und mit Initialen und Evangelienbildern versehenen Evangeliarium ein hervorragendes Monument irischer Kunstthätigkeit.

So zeigt die Malerei bei den germanischen Stämmen, und zwar die Buchmalerei als die einzige monumentale Quelle dieses Zeitraums, allenthalben wo das Christentum Fuß faßt, künstlerische Anfänge ohne Wahl und Qual. In der Ornamentik schöpft man gern aus dem eigenen reichen Formenschatz, verschließt sich aber nicht den Erinnerungen an Motive, welche der antik-christlichen Kunst angehören. Man nimmt auch die irische Kunst willig auf, zumal eine starke Verwandtschaft mit der eigenen Ornamentik sich darin vielfach kundgibt. Rückhaltlos abhängig von der altchristlichen Kunst ist man in der figuralen Malerei; aber da Lehre, Vorbildung, Verständnis für die Wiedergabe der Vorbilder fehlt, bringt man es da, wo italienische Künstler nicht eingreifen, wie in der Wandmalerei, nur zu Zerrbildern, in welchen sich höchstens noch die Hauptlinien des Aufbaues, als einer alten Quelle entsprungen, nachweisen lassen.

Anfänge überall, aber aus verschiedenen Wurzeln entsprungen, ohne Weg und Ziel, ohne Lehre und Führung. Nichts anderes als Verlust des Eigenguts und dabei doch völlige Verwilderung hätte da das Ende sein müssen, würde nicht endlich mit Bewußtsein und Ausdauer auf die klassische Kunst und deren nächste Erbin, die antik-christliche Kunst, als Lehrerin und Führerin hingewiesen worden sein. Das geschah durch Karl den Großen.



Hase. Aus dem Sakramentarium von Gellone.

II.

Im karolingischen Zeitalter.

Sieh, es erneut sich die Zeit, es erneut sich das Wesen der Alten,
Wiedergeboren wird heut, was dir in Rom einst geglänzt.

So rezitierte einer der Poeten an Karls des Großen Hofe. Gewiß sprach er aus dem Geiste und dem Herzen der Zeitgenossen heraus. Wie man in dem Kaisertum Karls die Wiedergeburt des römischen Imperiums sah, so träumte man auch von der Erneuerung der antik-römischen Zivilisation. Wir urteilen heute kritischer. Verstehen wir unter Renaissance die Wiedergeburt antiker Lebensstimmung und Lebensanschauung, eine Wiedergeburt des antiken Genius in Kunst und Wissen, so müssen wir diesen Ruhmestitel dem Zeitalter Karls des Großen absprechen — zum Heile der weiteren Entwickelung. Gelten können wir ihn nur lassen, wenn uns dafür der Versuch genügt, antike Formen und Einrichtungen in Gesellschaft, Kunst und Litteratur zu künstlichem Leben bringen zu wollen. Die Kultur des karolingischen Zeitalters war auch eine viel zu junge und deshalb auch mit dem Glauben der Jugend an ihre keimenden Kräfte erfüllte, als daß eine gründliche Abkehr von privater und öffentlicher Sitte und eigener geschichtlicher Überlieferung möglich gewesen wäre. Nur wo die antike Kultur in mächtigen Resten gleichsam noch lebendig fortwirkte, wie dies namentlich in Kunst und Wissenschaft der Fall war, trat man zu diesen in nähere Fühlung, aber auch da nur in Bezug auf die Form, falls Form und Inhalt nicht unlöslich miteinander verbunden waren. Denn dies ist von vornherein festzuhalten: Karl der Große faßte die einzelnen Aeußerungen antiker Kultur, zu welchen er in Beziehung trat, ausschließlich als erziehliches Mittel auf; seine Franken sollen in der Schule der Alten lernen, ihre Hand soll sich bilden, ihr Geschmack soll sich läutern, doch ohne Opfer der Eigenart, wo das Neue dieses Opfer nicht unbedingt

Aus dem Godescalc-Evangeliar in der Nationalbibliothek zu Paris.

Aus dem Wiener Evangeliar Karls d. Gr.

forderte. Aus solcher vernünftigen Verbindung mit der Überlieferung schöpfte auch das Fremde im karolingischen Kunststil Kraft, noch nach dem Zusammenbruch des karolingischen Reiches über zwei Jahrhunderte lang die kunstschöpferische Thätigkeit zu beherrschen.

Karl der Große hat in das Kunstleben seiner Zeit theoretisch und praktisch eingegriffen. Theoretisch durch seine entschiedene Stellungnahme zum Bilderstreit — praktisch durch die Forderung planmäßigen Anknüpfens an die antik-christliche Kunstüberlieferung im Sinne einer Schule und Lehre. War sein Standpunkt im „Bilderstreit" ein solcher, daß er die künstlerische Thätigkeit in ihrer Ausdehnung beschränkte, so hat dies wiederum beigetragen, sie zu vertiefen und die Künstler in dem beschränkten Stoffkreise um so heimischer zu machen.

Leo der Isaurier hatte, durch arge Mißbräuche dazu bestimmt, im Jahre 726 die Bilderverehrung im byzantinischen Reiche verboten, und dann, vier Jahre später, die Vertilgung sämtlicher Bilder angeordnet. Das von Konstantin Kopronymos 754 nach Konstantinopel berufene Konzil hatte sich auch willig gefunden, dieser Äußerung des Bilderhasses seine Zustimmung zu geben. Trotzdem trat bald wieder eine mildere Übung ein; zunächst schon unter dem Sohne jenes Konstantin Kopronymos, Leo IV., und als dieser bereits 780 starb und seine Gattin Irene, als Vormünderin ihres Sohnes Konstantins IV., Reichsverweserin wurde, gab sie die Bilderverehrung nicht bloß frei, sondern sie berief auch ein Konzil für 787 nach Nicäa (das zweite Nicäaische oder siebente allgemeine), das die Beschlüsse der Synode von Konstantinopel null und nichtig erklären sollte. Die Beschlüsse waren von weittragender Bedeutung: die Bilderverehrung wurde in vollem Umfange wieder hergestellt; Bilder des Heilands, Mariens, der Engel und aller Heiligen dürfen und sollen von den Gläubigen begrüßt und verehrt werden. Von einer Erlaubnis, die Bilder anzubeten, war in den Konzilsakten keine Rede, aber das für den Begriff Verehrung gebrauchte Wort (προςκύνησις) war zweideutig und in der Übersetzung adoratio (Anbetung) erhielt es einen ausgesprochen häretischen Beigeschmack.

Karl fand sich bewogen, gegen diese Beschlüsse des Konzils und gegen deren mittelbare Urheberin, Irene, energisch Stellung zu nehmen. Seine Anklage und Verdammungsschrift ist uns erhalten in den vier Büchern über die abgöttische Bilderverehrung (De impio imaginum cultu) — einem Werke, das unter unmittelbarer Teilnahme Karls wahrscheinlich von Alcuin abgefaßt und niedergeschrieben wurde. Die Polemik, welche darin gegen die Bilderverehrung geführt wird, ist eine einschneidende und tiefgehende. Nicht bloß die Anbetung (adoratio) der Bilder wird als Abgötterei hingestellt und verworfen, sondern auch die Verehrung (cultus), selbst wenn der Gläubige sich damit rechtfertigen wollte, daß diese Verehrung nicht dem Bilde, sondern dem dadurch vorgestellten Heiligen gelten solle (lib. III. c. 16) und selbst das Hauptargument der heiligen Väter für Zulassung der Bilder, durch sie die Erinnerung an die Thaten Gottes und die Heiligen zu erwecken und lebendig zu erhalten, wird eingeschränkt. Auch wir gestatten zwar — heißt es (lib. II. c. 22), wegen des Gedächtnisses vollführter Thaten — Bilder zu haben; aber etwas anderes ist es, diese zu haben aus Liebe zum Schmuck der Wände (amore ornamenti) und etwas anderes aus Furcht vor Vergeßlichkeit, etwas anderes, sie zu sehen, ohne daß doch der Anblick ein

Bedürfnis wäre, und etwas anderes, das Vorhandensein für eine Notwendigkeit zu erklären, um nicht Gottes und der Heiligen zu vergessen. Daß Karl trotz solcher Polemik gegen die Bilderverehrung doch nicht den Bilderstürmern Recht zuspricht, ist bei seiner maßvollen besonnenen Natur selbstverständlich.

„Sollen denn wirklich" — ruft er aus (lib. IV. c. 9) „alle Bücher, in welchen sich Darstellungen in Gold, Silber oder Farben ausgeführt finden, deshalb, weil sie Bilder enthalten, entweder verbrannt und zerschnitten oder verehrt und angebetet werden? Müssen seidene oder Kleider anderen Stoffes, seien sie für privaten oder kirchlichen Gebrauch bestimmt, sobald sie mit irgend welchen Figuren geschmückt und mit Farben verschönt sind, deshalb, weil sie Bilder haben, nach der Meinung des einen verbrannt oder nach der Meinung des andern angebetet werden? Sind alle Metall- oder Holzgegenstände, sobald sie durch geschnitztes oder getriebenes Bildwerk ausgezeichnet sind, zu vernichten oder anzubeten? Unseliger Geist, der immer nur zwischen Extremen sich zu bewegen vermag! Unseliges Verfahren, das den Mittelweg verachtet und so auf der einen Seite durchaus zurückstößt, was nicht grundsätzlich zurückzustoßen ist, und auf der andern Seite eine Verehrung der Bilder fordert, die gottlose Abgötterei ist. Nicht die Anbetung der Bilder, aber auch nicht deren Zertrümmerung ist am Platze." Dabei lautet freilich sein Urteil über die Bilderstürmer weit milder als über die Bilderverehrer: die ersteren verteidigt es gegen die Anklage der Heiligtumsschändung, die letzteren straft es mit den Worten des Apostels: Nec ne maledicti regnum dei possidebunt.

„Wir gestatten die Bilder zum Schmuck der Wände und zum Gedächtnis der Heiligen, aber nicht als Mittel religiöser Unterweisung oder gar als Gegenstand der Verehrung," das ist das letzte Wort der karolinischen Bücher. Als Einzelheit wäre noch hervorzuheben das entschiedene Verdammungsurteil, das über den Gebrauch von Allegorien, die dem heidnischen Kunstvorrat entnommen sind, gefällt wird (besonders lib. III. c. 23). Allerdings hat dabei Karl nur den Gebrauch heidnischer Allegorien in Darstellungen religiöser Stoffe im Auge. Der heiligen Schrift widerspreche es, den Abgrund in der Form eines Menschen zu bilden, oder die Erde, oder die Flüsse zu personifizieren, desgleichen Sonne und Mond und die übrigen Zierden des Himmels in menschlicher Gestalt, die Häupter von Strahlen umgeben, darzustellen. Er eifert gegen die Vermenschlichung der Winde und der Monate und er kehrt seinen Zorn gegen die ganze Fülle mythologischer Gestalten, wie Scylla und Charybdis, Perseus und Prometheus, Orpheus, Admet, Venus und Vulkan, Phyllis u. s. w. Er verwirft die Mißgestalten, wenn Maler zwei Köpfe auf einen Körper oder auf zwei Körper einen Kopf setzen, oder wenn sie Zwitterbildungen schaffen, wie z. B. den Hippocentaurus, der den Körper eines Pferdes und den Kopf eines Menschen verbindet, oder den des Minotaurus, der halb Stier, halb Mann ist, oder die Sirenen, die halb Weib, halb Vogel sind. Einen Erfolg hatte der Kampf Karls gegen die Allegorie allerdings nicht, mindestens nicht auf die Dauer. Das ganze frühe Mittelalter hindurch erhielt sich die Vorliebe für Personifikationen, welche der alten Mythologie entnommen waren und jene Misch- und Mißgestalten kamen nur zu sehr dem phantastischen Zuge des germanischen Geistes entgegen, als daß man auf sie hätte verzichten wollen; ja im Gegenteile, sie erwiesen sich zeugungskräftiger als irgend welche anderen bildnerischen Gedanken.

Es mag dahin gestellt bleiben, ob Karls schneidiger Kampf gegen die Bilderverehrung ganz ernst war, oder ob politische Abneigung gegen Irene seine Gegnerschaft zu den Konzilsbeschlüssen so schroff machte, jedenfalls konnte die in den karolinischen Büchern vertretene Ansicht nicht ohne Einfluß auf die Bilderproduktion bleiben, mußte zum mindesten die Zahl der zu gestaltenden Motive beschränken.*) Man wird es nicht dem Zufall zuschreiben dürfen, daß der malerische Schmuck der für den Gebrauch Karls und seiner Umgebung entstandenen Bibeln und Evangelienbücher ein so einfacher ist und desgleichen, daß die größten Gemäldecyklen der Wandmalerei, von welchen wir hören, erst auf Ludwig den Frommen zurückführen, unter dem bereits eine andere Praxis entsprechend einer anderen kirchlichen Strömung geübt wurde. Büßte nun aber die Bilderproduktion an Ausdehnung ein, so gewann sie dafür an Vertiefung. In dem beschränkteren Gestaltenkreise wurde man heimisch, und indem reiche figurale Darstellungen zurücktraten, gewann die Ornamentik, erzogen durch klassische Muster und Lehre, an künstlerischer Abklärung. Das kam den Grundsätzen entgegen, welche Karls praktisches Verhalten zur Kunst bestimmten. Wie schon erwähnt wurde, war und blieb der Ausgangspunkt seiner Bestrebungen die Erziehung seiner Franken. Das nationale Element sollte durch das antike nicht ersetzt, sondern nur geklärt, veredelt werden — sein Leben sollte nicht erstickt, sondern im Gegenteil gekräftigt werden. So wurde in der Litteratur die rhythmische Form der Volks- und Kirchenpoesie neben den antiken Versmaßen gepflegt, und die Verehrung, die am Hofe Ovid, Virgil, Lucan, Horaz, aber auch noch Venantius Fortunatus gezollt wurde, hinderte nicht, mit Eifer die Heldengesänge der germanischen Stammesepoche zu sammeln und niederzuschreiben. Die Sprache des wissenschaftlichen Verkehrs war die lateinische, aber die Sprache der Familie und des Hofes war die deutsche, wie denn auch Karl dafür sorgte, daß das Volk in seiner Sprache seine dringendsten religiösen Bedürfnisse befriedigen könne. Nicht anders war es auf dem Gebiete der Kunst, nur muß im Auge behalten werden, daß der nationale Besitz hier ein weit geringerer war, daß die Technik keine Überlieferung besaß und daß die Anfänge der Merowingerzeit bei der Verwilderung, die den Sturz der Dynastie begleitete, jeder Führung und planmäßigen Fortbildung entbehrt hatten. So mußte für eine lebenskräftige Entwickelung der Malerei von Karl erst der Grund gelegt werden. Wie auf anderen Gebieten, so that er es auch hier: er rief Lehrer aus der Fremde. Für die monumentale Malerei war man da vor allem auf Italien gewiesen: die Mosaiktechnik so wie die Wandmalerei im engeren Sinne setzen eine lange Kunstübung voraus — schon der technische Prozeß wird von Neulingen nicht bewältigt. Man darf deshalb auch schließen, daß das nationale Element auf diesem Gebiete der Malerei zunächst am wenigsten zu Worte kam. Anders war es auf dem Gebiete der Buchmalerei. Möglich, daß auch hier zunächst Italiener als Lehrer wirkten — gewiß ist es bloß, daß antik-christliche Vorbilder Regel und Gesetz für die Figurenmalerei abgaben. Dazu trat dann der irische Einfluß, der, wie wir hörten, schon in der Merowingerzeit hier festen Fuß gefaßt

*) Ausführlich habe ich darüber gehandelt in der zweiten der Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei „Bilderstreit und Bilderproduktion" (Straßburger Festgruß an Anton Springer, Berlin und Stuttgart, Speemann, 1885).

hatte. Ein drittes fremdes Element, das orientalische, ist zwar gewiß auch durch Karl vermittelt worden, sein Einfluß aber wird doch erst nach dem Tode Karls merkbar. Da aber auf dem Gebiete der Buchmalerei gleich von Anfang an heimische Kräfte ausgebildet wurden — die wenigen Namen, die uns hier bekannt geworden, sind germanischen Klanges — so war auch das nationale Eigengut auf diesem Gebiete von Anfang an gerettet. Daß es sich aber hier nicht um ein planloses Nebeneinander verschiedener fremder und heimischer Elemente handelt, sondern, soweit der Einfluß der höfischen Bestrebungen reicht, um eine organische Verbindung derselben, welche als der eigenste Ausdruck des Stilgefühls der Epoche gelten darf, wird sich später zeigen.


Aus dem Godescalc-Evangeliar in der Nationalbibliothek zu Paris.

Es ist nicht leicht, sich von dem Zustande der Wandmalerei unter Karl dem Großen ein klares Bild zu machen: die litterarischen Nachrichten fließen spärlich und die monumentalen Zeugnisse mangeln gänzlich. Nicht als ob Karl der Große seine Fürsorge diesem Zweige der Malerei nicht habe angedeihen lassen: einer seiner Lebensbeschreiber, der Mönch von Sanct Gallen (lib. I. c. 30) und einige seiner Sendbotenbriefe (bes. ad a. 807 capit. 7 und ad a. 809 capit. 5) bekunden seine Fürsorge für einen geziemenden Schmuck der Kirchen, aber zur Schöpfung großer Bildercyklen gab er geringen Anstoß und das, was hier nach seinem Willen entstanden sein soll, ist der Zeit zum Opfer gefallen. So wird auf ihn als Auftraggeber das Mosaik der Kuppel seines Münsters in Aachen zurückgeführt, von dem uns noch eine dürftige Abbildung Kunde giebt. Christus thronte auf der Weltkugel, umgeben von Engeln und dem gestirnten Himmel. Tiefer unten standen zwölf von den vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse, die mit leidenschaftlicher Gebärde dem Herrn ihre Kronen darreichen. — Das Motiv ist den italienischen Mosaiken geläufig, kein Zweifel, daß italienische Künstler, ob jetzt ob später, Urheber des Werkes in Aachen waren.*) Ein anderes musivisches Werk, das nicht auf Karl, doch auf einen seinem Hofe befreundeten Mann, den Abt und Bischof Theodulph zurückgeht, befand sich in der 806 erbauten und 1863 abgerissenen Kirche Germigny-les-Prés: eine Darstellung der Bundeslade mit der darauf liegenden Schrift von Cherubinen bewacht und darüber die Hand Gottes. Schon der Inhalt weist hier auf den altchristlichen Stoffkreis und ebenso läßt die Technik auf fremde, wohl italienische Künstler schließen.

Noch spärlicher ist die Kunde, welche wir über eigentliche Wandmalereien, die auf den Willen Karls hin entstanden sein sollen, erhalten. Eine späte und trübe Quelle berichtet über solche in Karls Kaiserpfalz zu Aachen. Man habe hier Karls Kriege gegen Spanien durch Wandbilder verherrlicht gesehen, ebenso habe sich hier eine Darstellung der sieben freien Künste befunden. War die letztere wirklich vorhanden, so dürfte sie wohl einer Komposition desselben Gegenstandes entsprochen haben, die uns Theodulph, Karls Zeitgenosse, beschreibt. Da sah man die Grammatik in Gestalt eines Weibes von gewaltigen Formen an den Wurzeln eines Baumes sitzen, um

*) Die älteste Abbildung des Mosaiks bei Ciampini Vetera Monumenta II. Tab. XLI. Die Zweifel an dem karolingischen Ursprung habe ich ausführlich begründet in den Karolingischen Studien, a. a. O.

anzuzeigen, daß sie Mutter aller anderen freien Künste sei. Auf den Ästen des Baumes aber sah man die Personifikationen der übrigen freien Künste, geordnet nach der Stellung, die sie zur Grammatik einnehmen.*)

Erst unter der Regierung Ludwigs des Frommen kam die Wandmalerei stärker in Aufnahme. Hatte Karl theoretisch gegen die Bilderverehrung Partei genommen, so mußte ein Höfling Ludwigs des Frommen, der Bischof Jonas, bereits für dieselbe eine Lanze brechen. Wahrscheinlich durch die von Karl begünstigte Strömung aufgemuntert, war Claudius, Bischof von Turin, so weit gegangen, alle Bilder überhaupt zu verwerfen und jene Lehren zu verfechten, welche kaum ein Jahrhundert früher im Morgenland zum Bildersturm geführt hatten. Dagegen trat Jonas auf, er nahm die besonnene Bilderverehrung in Schutz und beschuldigte Claudius der Häresie. Es ist einleuchtend, daß man nun aus denselben Gründen die Bilderverehrung befördern mußte, aus welchen man sie früher einzuengen gezwungen war. Kein Wunder, wenn nun die Nachrichten über die Entstehung großer Cyklen von Wandgemälden minder spärlich fließen und daß die Ausstattung der Handschriften mit biblischen Bildern nun viel reicher wird. Reste von Wandmalereien sind uns allerdings auch aus diesem Abschnitt des karolingischen Zeitalters nicht erhalten.

Die hervorragendsten Cyklen auf dem Gebiete der profanen und religiösen Malerei, waren — soweit wir Kunde haben — die in der Pfalz zu Ingelheim.**) Karl der Große hatte den Bau begonnen, Ludwig ihn vollendet und dann Kapelle und Saal mit Malereien schmücken lassen. Sie sind uns beschrieben in einem Lobgedicht auf Kaiser Ludwig, mit dem sich der Verfasser, der Aquitaner Ermoldus Nigellus, die verwirkte Gunst des Kaisers wiedererwerben wollte. Zum erstenmale dürfte da auf deutschem Boden die ganze Heilsgeschichte, die auserwählten Thaten Gottes ihre ausführliche Darstellung in einem planmäßigen, geschlossenen Cyklus erhalten haben. Auf der einen Seite die Ereignisse des Alten Testamentes von dem Leben der Ureltern im Paradies anhebend und so fortgehend bis zu den Thaten Davids und Salomos den Königen und Hohenpriestern, auf der anderen Seite das Erlösungswerk Christi, von der Verkündigung bis zu seiner Himmelfahrt. Wie in der Palastkapelle die ruhmwürdigen Thaten Gottes ihre Schilderung gefunden hatten, so in der großen Halle des Palastes die rühmlichsten Thaten der Helden der Welt. Und zwar zunächst die der heidnischen Völker — eines Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander aber auch — wunderlicher Weise — die „des Scheusals Phalaris“. Im anderen Teil der Halle dann die der christlichen Helden — „die Thaten der Väter“, wie der Poet sich ausdrückt, und zwar so, daß den großen christlichen

*) Der Bericht über die Malereien in der Aachener Pfalz findet sich einzig in der lügenhaften Historie des Pseudo-Turpin: De vita Caroli et Rolandi (ed. Ciampi) XXXI. Daß er es auch hier mit geschichtlicher Gewissenhaftigkeit nicht hoch nahm, zeigt gleich eine andere Nachricht in demselben Kapitel. Da wird gemeldet, Karl der Große habe auch das Münster mit Malereien aus dem Alten und Neuen Testament ausschmücken lassen. Kein Zweifel, daß der Verfasser hier die Nachrichten Einharts über die Palastkapelle zu Aachen und die des Ermoldus Nigellus über die Palastkapelle in Ingelheim zusammenwarf.

**) Die Gründe für den ludovicischen Ursprung dieser Malereien habe ich dargelegt in der zweiten meiner karolingischen Studien a. a. O.

Kaisern des römisch-griechischen Weltreiches sich unmittelbar die karolingische Dynastie anschließt.

Caesareis actis Romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul.

Konstantin eröffnet die Reihe, dann folgte Theodosius und auf diese Vorläufer der Herrschaft des karolinischen Weltreiches der erste Karl, der Besieger der Friesen, dann Pippin, dann Karl der Weise, der Schluß- und Hauptpunkt des Ganzen, gekrönt, und als Sieger der Sachsen.

Den Stoff für diesen Cyklus dürfte man vorwiegend aus Orosius geschöpft haben.

Die Zeit der Entstehung fällt in die früheren Regierungsjahre Ludwigs des Frommen — und jedenfalls vor 826, da um diese Zeit Nigellus nach Straßburg in die Verbannung ging.

Ob auch die Urheber dieser beiden großen Cyklen ausschließlich fremde Künstler waren? es ist möglich — doch fehlen zwingende Gründe für solche Annahme. Schon tauchen die Namen einheimischer Künstler auf, welche auf dem Gebiete der Monumentalmalerei thätig sind.

Bruun, der unter dem Namen Candidus die Thaten seines Abtes Aeigil im Kloster Fulda (818—822) besungen hat, sagt dort bescheiden von sich, daß er mit geringem Können in der Abtei der Klosterkirche auf dem dunkelblauem Grunde verschiedene Gestalten gemalt habe (II. 17, 135) und der prachtliebende Abt des Klosters Fontanelle, Ansegis, der von 823 an dem Kloster vorstand, ließ die von ihm aufgeführten Neubauten, wie besonders das Refektorium und Dormitorium mit Malereien ausstatten, deren Künstler gleichfalls fränkischer Abkunft war, nämlich Maladulfus von Cambray, welchen die Klosterannalen (Gesta Abbatum fontanellensium, Pertz, SS. II. 296) einen ausgezeichneten Maler nennen. Auch die unter dem Abt Grimald in St. Gallen in der Abtwohnung und der Kapelle des heiligen Othmar ausgeführten Wandbilder, von welchen uns die erhaltenen sogenannten Tituli, metrische Inschriften, Kunde geben, sind durch Mönche ausgeführt worden, welche man aus dem benachbarten Kloster Reichenau herbeirief.

Doch so viel litterarische Nachrichten wir aneinander reihten — und sie fließen für die Zeit nach Karls des Großen Tode reichlich — sie würden uns in der Kenntnis der Malerei jenes Zeitraumes nicht weiter fördern, da alle monumentalen Zeugnisse mangeln. Einsicht in das, was der Künstler vermochte, aus welchen Quellen er schöpfte, und was der Geschmack des Genießenden forderte, gewährt uns allein die Buchmalerei jener Periode.

Der Umschwung, der durch die Bestrebungen Karls des Großen in der Buchmalerei eintrat, war kein plötzlicher, und er war auch nicht überall in gleicher Kraft merkbar. Von einigen von der karolingischen Dynastie zu Pflanzstätten der Kunst und Kultur ersehenen Orten ausgehend pflanzte er sich von da in immer schwächeren Schwingungen gegen die Peripherie des Reiches fort. Handschriften wie z. B. die eines Orbasus in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9332) vom Ende des achten Jahrhunderts oder die leider 1870 in Straßburg verbrannte Kanones-Sammlung des Bischofes Rachion von Straßburg von 787 zeigen neben den Elementen der Merowingerzeit — dem ichtyomorphen und Flechtwerkornament, letzteres aber von irischem Geschmack beeinflußt — bereits kräftiger entwickelte Laubwerkmotive,

welche auf stärkere Hinneigung zu antiken Vorbildern deuten. Dagegen giebt sich in den zu gleicher Zeit, sei es für den Hof Karls, oder sei es zum mindesten noch unter dem vollen Einfluß des höfischen Geschmackes entstandenen Handschriften der neue Geist mit aller Entschiedenheit kund und zwar sowohl in der Aufnahme neuer Elemente als auch in der Art der Verwendung der überkommenen. Der unbedingte und verständnisvolle Anschluß an die altchristliche Malerei zeigt sich zunächst in den historischen Darstellungen. In Typen und Formen der Einzelgestalten lehnt man sich an diese Vorbilder an und übernimmt für die Gestaltung der wichtigsten heiligen Hergänge die in Übung befindlichen Kompositionsmuster. Freilich darf man bei alledem in den karolingischen Malereien nicht sklavische Kopien der altchristlichen Originale suchen.

Die Nachahmung der körperlichen Formen muß schon aus dem Grunde eine mehr äußerliche bleiben, weil sie von keinem Verständnis des lebendigen Organismus getragen wird. Selbst wenn man mit aller Aufmerksamkeit nach genauester Wiedergabe des Modelles strebt, wie in der Darstellung des Christustypus, bleibt ein starker unaufgearbeiteter Rest übrig. Der Zeichnung mangelt die Strenge und damit die Sicherheit. Die Augen sind rund, meist unnatürlich groß, die Brauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase zu lang, an dem unteren Teil von klobiger Breite, der Mund klein mit besonders voller Unterlippe, der ganze Typus zeigt ein längliches Oval. Das Verhältnis der einzelnen Gliedmaßen zueinander ist selten getroffen, die Hände sind fast immer zu groß, die Finger sind an den Spitzen ausgeschweift, der Oberleib erscheint meist zu kurz im Verhältnis zum Unterleib. Wo man Porträtähnlichkeit anstrebt, erstreckt sich diese, wie nicht anders vorauszusetzen ist, nur auf bloße Äußerlichkeiten, wie Altersbezeichnung, Schnitt und Farbe der Haare und des Bartes u. s. w. Ähnlich verhält es sich mit der Gewandbehandlung. Die antiken Motive werden wiederholt, aber man bringt es nur zur Darstellung der Wirkungen ohne Begründung, und weil diese mangelt, werden jene auch meist stark übertrieben wiedergegeben. Auffallend ist dann eine gewisse kleinliche Zerteilung der Massen.

In erzählenden Darstellungen zeigt sich bei aller Abhängigkeit von altchristlichen Vorbildern doch ein entschiedenes Streben, an lebhaftem Ausdruck der Empfindung das Vorbild zu übertreffen, freilich zum Nachteil besser durchgebildeter Formen. Auch der Trieb, selbständig zu gestalten, erwacht, allerdings am meisten da, wohin der Einfluß der Lehre und der Geschmacksrichtung des karolingischen Hofes wenig oder gar nicht mehr reicht. In solchen Fällen vermögen wir auch bereits in der religiös-historischen Malerei das erste Regen und Pulsen des Geistes der Nation und der Zeit zu vernehmen. Die Psalter-Illustration giebt da die überzeugendsten Proben. Es ist wahrscheinlich, daß im Abendlande wie im Morgenlande ein Kunstkanon, dessen Umrisse die altchristliche Zeit festgestellt, die Gestaltung der wichtigsten Hergänge des Alten und namentlich des Neuen Testamentes regelte. Dem Psalter gegenüber wahrte sich die Illustration, wofern sie sich nicht auf das Titelblatt beschränkt, ihre Schaffensfreiheit auch dann noch, wo sie in Einzelheiten ihre Bekanntschaft mit der älteren römisch-christlichen Kunst verrät. Ihre ganze Auffassung bleibt selbständig, ob sie nun den Psalter historisch illustrierte, das heißt das Leben Davids in seinen Wechselfällen zur Darstellung brachte, oder einfach sich die Motive aus dem Wortlaute dieses oder jenes Verses holte. Hier wie dort verkündet sich das Frohgefühl der Zeit an Streit und Sieg, an Kampf-

getümmel und Waffenlärm, so grundverschieden von der Vorliebe eines müden Weltalters für idyllische Motive, wie sie die Psalterillustration der römisch-christlichen oder wie sie die allegorisirende der byzantinischen Malerei zeigt.*) Es wird später darauf hinzuweisen sein, daß der volkstümlichen Auffassung auch eine Technik entsprach, welche sich mit den einfachsten Voraussetzungen begnügte.

Solche selbständige Regungen gehören freilich wie die Erweiterung des religiösen Stoffgebietes überhaupt erst der Zeit nach Karl dem Großen an. Das künstlerische Stoffgebiet zu Karls Lebzeiten ist, wie schon erwähnt, ein sehr beschränktes.

Der thronende Christus, die Evangelisten, der Brunnen des Lebens, dann ein von der altchristlichen Kunst vielfach gestalteter symbolischer Vorwurf aus der Apokalypse (die Anbetung des Lammes), umgrenzen in den Evangelien, einige Szenen aus der Genesis in den Bibeln die Summe der gestalteten Motive. Erst die Buchmalerei von Ludwig dem Frommen an hat nicht bloß die Geschichten des Alten und Neuen Testamentes in ganzer Ausdehnung, sondern auch die Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Die vornehmste Quelle, aus der man schöpfte, blieb trotz solcher Erweiterung die römische altchristliche Kunst — nur wenige bildnerische Motive dieses ganzen Zeitalters weisen auf den Orient zurück. Aus dem gemeinsamen Kunstvorrat beider kamen die Allegorien von Sonne, Mond, Erde und Flüssen, des David mit seinen Chören; der Lebensbrunnen ist wohl orientalischer Abkunft, wurde aber schon früher der abendländischen Malerei einverleibt. Am liebsten zog man die römischen altchristlichen Bilderhandschriften zu Rate, doch auch die römische altchristliche Skulptur, namentlich die Sarkophagskulptur, gewann Einfluß, ebenso Werke der Kleinplastik, darunter besonders Gemmen, die gerne neben Edelsteinen als Schmuck architektonischer Glieder erscheinen und dann bald unmittelbare Kopien vorhandener Werke sind oder neue Motive in diesem Stil gestaltet zeigen.

Dagegen wurde die altchristliche Kunst nicht von so durchgreifendem Einfluß auf die Ornamentik. Ausschlag gebend gleich für den Beginn der karolingischen Ornamentik wie für deren weitere Entwickelung ist ein Element, das nicht durch sklavische Nachahmung, sondern nur durch Vertiefung in den Geist der antiken Kunst errungen werden konnte: dies Element besteht in der Klärung und Vereinfachung der ornamentalen Einzelformen und deren Zusammenfassen zu einer einheitlichen harmonischen Gesamtwirkung. Dieser Klärungsprozeß hat besonders im Anfang eine gewisse Einfachheit, die bis zur Kargheit geht, im Gefolge. Das Bandornament der Stammeszeit behält zunächst noch einen hervorragenden Platz, nur macht man es noch brauchbarer durch Aufnahme irischer Motive; zur Verknotung und Verflechtung des nationalen Stils tritt die rechtwinkelige Brechung des irischen. Die Spirale, die am meisten angewandte Form der irischen Ornamentisten, fällt ganz weg, oder sie erscheint höchstens als Bandspirale. Die Tupfen, welche in der irischen Ornamentik fast alle Konturen begleiten, verschwinden; werden sie in einzelnen Fällen angewendet, so ist dies nur, um eine Fläche zu beleben, nicht um den Kontur zu begleiten. Von der Tierornamentik erhalten sich die naturalistischer als ehemals geformten Köpfe, meist Vogel- oder Löwen-

*) Springer gebührt das Verdienst, diesen Thatbestand zuerst nachgewiesen zu haben. Vergl. bes.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig, Hirzel, 1880.

köpfe, in welche das Gebänder der Endungen des Initiales gern übergeht. Am wichtigsten wurde für die karolingische Ornamentik das pflanzliche Element, das sich bereits in der merowingischen angekündigt hatte. Auch in der karolingischen Zeit tritt es anfangs mit einer gewissen Schüchternheit auf und zeigt Formen, die auf antike Motive wie Akanthus, Palmette, zurückgehen. Vereinzelt tritt das Blattwerk zuerst auf an Initialendungen oder es setzen sich Knospen und Blättchen an den sonst kahlen Körper der Initiale an. Dann aber wächst der Raum, auf dem sich dies Element ausbreitet, immer mehr, das Bandornament wird nicht bloß von den Endungen verdrängt, sondern auch von den Feldern, welche ihm am Initialkörper eingeräumt waren — so daß es bereits um die Mitte des neunten Jahrhunderts in starkem Zurücktreten begriffen ist und vom zehnten Jahrhundert an nur noch an Orten, welche in der Peripherie des Kultur- und Kunstlebens der Epoche liegen, ein kümmerliches Dasein zu fristen vermag. Mit zunehmender Macht der Herrschaft der Pflanzenornamentik wächst auch die Fülle ihrer Formen, die aus dem Schatze der Natur selbst geschöpft werden, ohne daß von naturalistiich treuer Nachahmung die Rede sein könnte. Damit war die Pflanzenornamentik als die selbständige Form nationalen künstlerischen Empfindens an die Stelle der Bandornamentik der Stammeszeit getreten.

Die Technik war die altchristlicher Handschriften. Die Vollbilder der auf reiche Ausstattung berechneten Handschriften wurden in Deckfarben ausgeführt, nachdem man die Formenumrisse in meist hellrötlicher, seltener schwarzer Farbe mit dem Pinsel vorgezeichnet hatte. Die Malführung war so, daß die Lokalfarbe über die ganze ihr bestimmte Fläche gestrichen wurde. Darauf setzte man dann Lichter und Schatten. Oft verfuhr man dabei sehr derb und gefühllos. Alle vorspringenden Stellen, wie Nasenrücken, Augenrücken, Augenlider, Fingerrücken erhielten grell weiße Tupfen und Striche, die entsprechenden Schatten wurden in einem dunklen Grün angegeben. Feinere Übergänge fehlen allerdings auch gleich anfangs nicht, wie dies das goldene Buch (Codex Aureus) in Trier und in noch höherem Maße Karls Evangeliar in der Schatzkammer in Wien beweisen. In der Gewandung wurde das Motiv mit dicken schwarzen Strichen in die Lokalfarbe hineingezeichnet; eigentümlich ist die Vorliebe der späteren Zeit dieser Periode für die Goldschraffierung der Gewänder; man wird sie mit der Vorliebe für die Goldschrift in der Kalligraphie in Zusammenhang bringen und beide aus dem bewußten Streben nach glänzender prächtiger Wirkung erklären können. Die Oberfläche der Farbe ist stark glänzend — sei es daß ein starker Leimgehalt der Farbe eigen war, sei es daß ein Firnis über die ganze Oberfläche des Bildes gezogen wurde.

Schon die karolingische Zeit kennt neben der Malerei mit Deckfarben eine andere Technik, die weit einfacher in ihren Mitteln ist: sie laviert die Federzeichnung mit ganz dünnflüssiger Wasserfarbe ohne weitere Bezeichnung von Licht und Schatten. Auch die reine unkolorierte Federzeichnung kommt vor und ebenso eine Verbindung von Deckfarben- und Laviertechnik. Diese elementaren Illustrationsmittel bleiben allerdings zunächst ausgeschlossen in jenen Schreibstuben oder Ateliers, welche unter der unmittelbaren Einflußnahme des Hofes stehen, sie werden nur da heimisch, wo diese Einflußnahme schwächer wird oder erlischt und sind dann deshalb, wie angedeutet wurde, gewöhnlich im Zusammenhang mit einer stammelnden aber unabhängigen Aussprache der bildnerischen Gedanken. —



Aus dem Godescalc-Evangeliar.

der Gruppe jener Handschriften, welche noch im Auftrage Karls des Großen oder doch für ihn entstanden, nimmt der Zeit nach die erste Stelle ein das Evangeliar, das er und seine Gemahlin Hildegard von 781 bis 783 durch einen gewissen Godescalc anfertigen ließen; es kam später als Geschenk in die Abtei Saint Sernin in Toulouse (jetzt Paris, Bibl. nat. 1993 lat. nouv. acquis.). Es enthält sechs Vollbilder: zuerst eine Darstellung des Lebensbrunnens, dann der vier Evangelisten, endlich Christi, des Erlösers.

Christus wird nach altchristlichen Vorbildern dargestellt; er erscheint jugendlich und bartlos, das Haar wallt lang bis auf die Schultern herab, dem vollen Oval des Gesichtes fehlt nicht eine gewisse jugendliche Anmut; mit der linken Hand hält er das Buch, die rechte erhebt er mit der Gebärde des Segnens. Die Tunika ist grün, der hell violette Mantel darüber zeigt antikisierenden Wurf, nur wird die Wirkung durch unschöne Einzelheiten, wie es besonders die dreieckigen, symmetrisch gezogenen Falten am Bausche sind, beeinträchtigt. Eine Mauer aus grünen Steinen mit goldenen Zinnen schließt den Thronsessel, auf dem Christus sitzt, gegen den Hintergrund ab. Weniger gelungen in der Haltung sind die Evangelisten. Sie sitzen schlecht auf den mit Rollen aufgepolsterten Sesseln — Lukas allein ausgenommen. In der Gewandung ist das nachgeahmte antike Motiv noch weniger verstanden als bei Christus — Bäusche und Falten werden übereinander geschichtet ohne Rücksicht auf die Körperverhältnisse und Körperformen. Die Köpfe — namentlich des Matthäus und Lukas mit dem stark entwickelten Schädel — haben ganz nordisches Gepräge und bei allen vier ist das Streben nach lebendigem Ausdruck von Erfolg begleitet. In der Ornamentik der Initialen nimmt

das Bandgeflechte noch eine hervorragende Stelle ein, doch wird für die Füllung von Randleisten und Initialformen gern der antike Mäander und selbst ein feines Ranken- und Blattwerk benützt. Von schöner Wirkung ist es, wenn das Flechtwerk dazu dient, die Umrahmung von Feldern zu schaffen, für deren Füllung Goldranken verwendet werden. Die Initialen sind noch nicht farbig, sondern ihre Zeichnung ist in Gold oder Silber auf Purpurgrund aufgetragen. In unmittelbare Nähe dieses Evangeliars gehört das goldene Buch in der Stadtbibliothek in Trier, auf Geheiß der Äbtissin Ada, welche die Sage zu einer Schwester Karls des Großen machte, und zweifellos noch am Beginn des neunten Jahrhunderts entstanden. In der Gewandung sind die Evangelisten, die unter Bogen thronen, freier als die im Godescalcschen Evangeliar, dagegen zeigt die Ornamentik der Initialen und der Bogen der Kanonestafeln stärkeren Einfluß irischer Elemente An künstlerischer Vollendung übertrifft diese beiden Handschriften das Evangeliar Karls des Großen in der Schatzkammer in Wien. Seine Evangelistenbilder sind die hervorragendsten figuralen Schöpfungen der frühkarolingischen Zeit. Sie zeigen nicht nur sinnigen Anschluß an die altchristlichen Vorbilder, sondern auch ein überraschendes Verständnis derselben. Die Köpfe sind von edler Belebtheit, die Haltung ist großartig und doch ungezwungen, der Wurf der Gewandung von strengem Stilcharakter und in den Motiven trefflich verstanden. Die Ornamentik ist von jener Einfachheit, wie sie der Frühzeit der karolingischen Periode allein eigen ist. Auch die Kanonestafeln zeigen ganz antikisierende Formen: die Säulen haben attische Basen, die Kapitelle sind den korinthischen verwandt. Sie sind teils mit Flachbogen überspannt, die mit Akanthusblättern und Eierstabmustern verziert wurden, teils mit Giebeln versehen, welche lebhaft an die Gliederung der antiken Tempelgiebel erinnern. Eine ziemlich gleichwertige Leistung ist das Evangeliar im Domschatz zu Aachen, welches dort als karolinischen Ursprungs gilt, und dessen Evangelistenfiguren — alle vier auf dem Titelblatt vereinigt dargestellt — in der That in Gewandung, Auffassung und Darstellungsweise an die Evangelistenbilder im Wiener Evangeliar erinnern. Auch die Kanonestafeln zeigen die gleichen antikisierenden Stilelemente wie die Wiener Handschrift. Hierher gehört dann das sogenannte Evangeliarium Forojuliense, in der Kapitelbibliothek zu Cividale, von dem sich kleinere Fragmente im Domschatz zu Prag und in der Markusbibliothek in Venedig befinden, dann ein Evangeliar in der Kapitelbibliothek in Köln (Nr. XIII.) zum Teile von einem Bruder Hiltfredus geschrieben; die Malereien (die Evangelistenbilder) sind von grober Arbeit, zeigen aber durchaus die Formen, Typen und Technik der Zeit Karls. Am nächsten stehen die Evangelistenfiguren den Darstellungen des Godescalc-Evangeliars. Endlich muß hierher gerechnet werden der sogenannte Codex Millenarius im Stifte zu Kremsmünster. Zweifel an dessen Ursprung in der Zeit Karls des Großen selbst können kaum aufkommen. Neben der Schrift beweist dies der Ornamentstil. Die Bogen, innerhalb welcher die Evangelisten sitzen, zeigen eine wahrhaft klassische Abklärung der bevorzugten ornamentalen Elemente der Frühzeit jener Periode. Das Pflanzen-Ornament tritt auffallend zurück, kaum daß sich bei den Initialen einige Knospen und Blättchen zeigen. Dagegen tritt das Bandornament als Verknotung und Verklammerung in den Vordergrund, doch bei strenger Sonderung der einzelnen Motive voneinander und harmonischer Verteilung und Trennung derselben auf der zu verzierenden Fläche.

Zu diesen Evangelienhandschriften gesellen sich dann noch als Zeugen der Kunstthätigkeit unter Karl dem Großen einige Bibelabschriften; in einer von diesen sind uns auch die einzigen dürftigen Reste biblischer Historienmalerei jener Zeit erhalten.



Evangelistenfigur aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen.

Zwei Schreibstuben sind für die Bibelabschriften der karolinischen Zeit von hervorragender Bedeutung: die des Lieblings Karls, Alcuins zu Tours, und jene des Theodulph entweder zu Orleans, seinem Bischofssitz oder zu St. Benoit-sur-Loire, seiner Abtei. Die künstlerische Ausstattung in beiden Bibelfamilien ist stark verschieden, da aber nur die Alcuinbibeln mit voller Sicherheit noch in die Lebenszeit Karls des

Großen fallen, so seien auch diese zunächst erwähnt. Den Anspruch, auf Alcuin selbst zurückzugehen, machten früher vier Bibeln: Die in der Vallicelliana in Rom, eine im British Museum (Add. Ms. 10546), die Bulgata in der Bamberger Stadtbibliothek (A. I. 5) und die in der Kantonalbibliothek in Zürich. Die Londoner Bibel ist zwar ein Werk der Schreibstube von Tours, aber erst zur Zeit Karls des Kahlen entstanden, auch der Glaube an den alcuinischen Ursprung der Bibel der Vallicelliana ist nicht mehr unerschüttert; und da die Alcuinbibel der Züricher Kantonalbibliothek nur ornamentalen Schmuck besitzt, so bleiben nur die Darstellungen der Bamberger Bibel zu besprechen übrig. Sie erläutern Szenen aus der Geschichte des ersten Elternpaares, und sind auf einem Blatte und zwar in vier Abteilungen, welche durch Bänder mit Goldschrift voneinander gesondert sind, vereinigt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Art von Anordnung auf jetzt nicht mehr nachzuweisende altchristliche biblische Bilderchroniken oder Bildertafeln zurückgeht, die wieder von den antiken Bilderchroniken oder Bildertafeln, deren Existenz gesichert ist, zurückgingen.*) Der erste Streifen zeigt die Erschaffung Adams und der Tiere — was letztere betrifft, so werden das Schwein, der Elefant, das Kamel, der Hirsch, der Storch, der Kranich kenntlich charakterisiert. Der zweite Streif führt die Schöpfung Evas vor, dann den Sündenfall und die Scham des ersten Elternpaares. Im dritten Streifen erscheint Gott als Mahner, dem dann die Vertreibung aus dem Paradiese folgt. Im vierten Streif endlich sehen wir die Folgen der Sünde. Adam bearbeitet den Boden, Eva wartet den nachgeborenen Seth, und zwischen beiden Hergängen erscheint die Darstellung des Brudermords. Die Figürchen haben eine Höhe von ca. 3 Zentimeter, sämtlich sind sie rot vorgezeichnet und dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt — nur einmal haben Bäume eine grüne Farbe erhalten. Die Zeichnung ist im ganzen geschickt, nur im Detail nicht sicher. Neben diesen biblischen Darstellungen finden sich noch in gleicher Technik Medaillons, darunter das Alcuins, welche in der Wirkung an die Darstellungen der Goldgläser erinnern. Die Ornamentik ist reich und steckt voll von antiken Motiven. So erscheinen in Blattumrahmungen nicht bloß Flechtwerk und Rankenwerk, sondern nach Art der Füllungen antiker Pilaster Vögel, Lampen, Leuchter u. s. w. Auch die Füllungen der Bogen der bereits reicher ausgestatteten Kanonestafeln gehen auf den antiken Formenschatz zurück. Der Initialenschmuck ist im ganzen einfach — meist Band- und Rankenornament, doch einmal erscheint bereits ein gebilderter Initial, ein O, in dessen Reif auf silbernem Stuhle die „sophia sča" sitzt (fol. 137) und später (fol. 399 terg.) ein P, das den letzten Läuterungsprozeß der merowingischen Tierornamentik vor Augen führt: der Bogen des P endet in einen Tierkopf, der einen Blumenstrauß hält, auf welchem ein Vogel sitzt.

Das sind die Denkmale der Buchmalerei aus Karls des Großen Zeit — unter seinem unmittelbaren Einfluß oder für ihn entstanden. Man wird die große Enthaltsamkeit in der Darstellung von Hergängen, welche dem Leben und der Lehre

*) Diese Vermutung ist von Springer in seiner Abhandlung über „Die Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters" (Leipzig, Hirzel, 1884) zuerst ausgesprochen worden — und zwar in Beziehung auf die Illustration des Ashburnham-Pentateuch. Es scheint mir, daß sie auch durch die karolingische Buchmalerei Bestätigung erhält.

Christi, der Geschichte der Heiligen angehören, wohl nur aus der polemischen Stellung Karls zum Bilderstreit erklären können. Ein um so reicheres Leben entfaltet die Ornamentik. Neben den einheimischen treten allenthalben antike Elemente uns entgegen; und so bedeutend ist deren Anziehungskraft, daß gerade die unter der Obsorge des Angelsachsen Alcuin entstandenen und ausgeschmückten Bibelhandschriften eine starke Einschränkung irischen Einflusses zu gunsten des antik-christlichen zeigen. Daneben aber sind hier wie in den Evangelienbüchern bereits die verheißungsvollen Anfänge einer neuen nationalen Ornamentik gegeben: die Bevorzugung des vegetabilen Elements aber nicht bloß mehr als Anlehnung an antike Vorbilder, sondern als selbständige freie Gestaltung der Natur selbst entlehnter Motive.



Aus dem Sakramentarium des Drogo.

Die Buchmalerei nach Karls des Großen Tode zeigt das Reifen jener Saat, die der große Kaiser, der wie wenige Sterbliche die idealen Forderungen des Geistes mit den praktischen Interessen zu verketten verstand, ausgestreut hatte. Als unter Ludwig dem Frommen die Zurückhaltung gegen eine im Sinne der Lehre bilderfreundlicher Kirchenväter geregelte Bilderverehrung zu verschwinden begann, hatte die künstlerische Erziehung bereits solche Fortschritte gemacht, daß man auch in der Buchmalerei, wo ausschließlich einheimische Kräfte thätig waren, mit kühner Hand daran ging, nicht bloß in der Darstellung der wichtigsten Hergänge des Alten und Neuen Testamentes mit den altchristlichen Bildercyklen zu wetteifern, sondern auch die Heiligenlegende, und selbst liturgische Handlungen in den Bereich der Gestaltung zu ziehen. Und wie man so mutig das historische Stoffgebiet erweiterte und damit die Grundlagen der religiösen Historienmalerei des Mittelalters legte, für die nur die nationale Formensprache zu finden war, so hat man auch jetzt in umfassender Weise das Gebiet der Dekoration erweitert und in der künstlerischen Ausstattung der Handschriften eine Pracht entfaltet, welche selbst die von den Kirchenvätern getadelte Üppigkeit der künstlerischen Ausstattung der römischen altchristlichen Handschriften weit übertraf. Thatsächlich war auch die Anregung zu solcher Prachtentfaltung aus dem Orient gekommen. Am augenfälligsten läßt sich dieser Einfluß, der nun als ein neues Element in die Entwickelung der abendländischen Buchmalerei tritt, in der Verzierung der sogenannten Kanonestafeln in den Evangeliarien und Bibeln nachweisen.*)

Eusebius von Cäsarea hatte zuerst, um das vergleichende Studium der Evangelien zu erleichtern, Tafeln angefertigt, welche mittels Ziffern in der gleichen Zeile die

*) Ausführlich habe ich darüber in der ersten meiner karolingischen Studien (a. O.): Das orientalische Element in der Buchmalerei, gehandelt.

Stellen in verschiedenen Evangelien, welche auf den gleichen Gegenstand Bezug nehmen, anzeigen. Sehr früh wurde dieser Gebrauch von der abendländischen Kirche herübergenommen, aber während man es sich hier genügen ließ, für diese Tabellen höchstens Säulenstellungen ohne weiteren Schmuck zu gebrauchen, hat die morgenländische Kirche gerade diese sogenannten Kanonestafeln zum Ausgangspunkt einer besonders reichen üppigen Dekoration genommen. Die Kanonestafeln nehmen die ganze Seite der Handschrift ein; über die drei oder vier kleinen Bogen, innerhalb welcher die Tabellen sich befinden, ist ein großer zusammenfassender Bogen geschlagen. Die Formen der kleineren Bogen sind nicht immer aus dem Kreis gestaltet, auch der Spitz- und Hufeisenbogen kommt bereits vor. Der Hauptbogen ist nun belebt mit exotischen Tieren, meist Vögeln und Pflanzen, öfters aber auch mit menschlichen Figuren und Fabelwesen. Bogen, Säulenschafte und Friese sind reich gemustert. Der Rand des Blattes wird öfters mit Leisten eingefaßt; innerhalb der Zwickel, welche diese Randleisten mit dem Hauptbogen bilden, oder auch seitwärts von den Kolonnaden, werden kleine Figürchen angebracht, welche bald der biblischen Geschichte oder Legende entnommen sind, bald eine liturgische Darstellung bieten. Am frühesten und am reichsten hatte sich diese Art von Verzierung in syrischen und mesopotamischen Klöstern entwickelt. Und so waren es auch aller Wahrscheinlichkeit nach syrische und nicht byzantinische Handschriften, durch welche dieses Element der Dekoration in die karolingische Buchmalerei Eingang erhielt. Die geschichtlichen Anhaltspunkte fehlen nicht. Bereits in der Merowingerzeit war namentlich auf fränkischem Boden das syrische Element von starkem Einfluß. Erzählt uns doch Gregor von Tours, daß zu seiner Zeit die Pariser Kirche ganz syrisiert wurde. Karl der Große hielt diese Beziehungen zu Syrien aufrecht. Einhard sowohl (cap. 27) wie der Poëta Saxo (lib. V. v. 498) melden, daß Karl der Große fortdauernd die syrischen Klöster mit Geldgaben unterstützte; aber wir wissen noch mehr. Sehr frühe hatte Karl daran gedacht, den durch Abschreiber verdorbenen Bibeltext in reiner ursprünglicher Form wieder herzustellen (so schon in einem Kapitulare von ca. 782), in der späteren Zeit wandte er sich mit aller Energie diesem Ziele wieder zu. Ein durchaus glaubwürdiger zeitgenössischer Zeuge meldet dies, Theganus, Chorbischof von Trier. Und dieser setzt auch hinzu, daß Karl diese Verbesserung mit Hilfe von Griechen und Syrern vornahm. Damit ist das Vorhandensein syrischer Handschriften gesichert, aber auch ihre unmittelbare Beziehung zu neuen Abschriften.

Bereits die Alcuinbibeln, besonders das Bamberger Exemplar, zeigen eine reichere Ausschmückung der Kanonestafeln, als dies in altchristlichen abendländischen Regel ist, doch im ganzen hielt sie sich von der Üppigkeit der orientalischen Handschriften zurück. Reicher ist schon die Ausstattung der Kanonestafeln in den in der Schreibstube des Theodulph geschriebenen Bibeln, mag sich dasselbe nun in Orleans, wo Theodulph bis 818 die bischöfliche Würde inne hatte, oder in seiner Abtei St. Benoit-sur-Loire befunden haben. Die beiden wichtigsten Exemplare, das eine im Schatz der Kathedrale von Puy, das andere in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 9340) haben die gleiche künstlerische Ausstattung, zeigen den gleichen Schmuck der Kanonestafeln.*)

*) Delisle: Les Bibles de Théodulfe in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes XL (1879) p. 5 ff. Hier wird noch ein drittes Exemplar der Theodulphbibel nachgewiesen, das sich gleichfalls in Paris befindet, Nat.-Bibl., lat. 11937.

DRUCK AUG KURTH

G GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

FRAGMENT EINER CANONESTAFEL AUS DEM EVANGELIAR VON ST. MEDARD ZU SOISSONS CA. 827.

PARIS, NATIONAL-BIBLIOTHEK, LAT 8850 (NACH BASTARD)

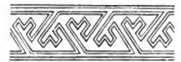
Hier nehmen exotische Vögel schon eine bevorzugte Stelle ein — doch finden sie ihren Platz nicht auf den Bogen selbst, sondern auf einem Blattprofil, das von der Deckplatte des Kapitells, also zu den Seiten des Bogens aufsteigt.

Es ist die Schule von Metz, in deren Werken der Buchmalerei jene orientalische Pracht der Dekoration zuerst ein vernehmliches Echo findet, daran schließt sich die Schule von Rheims, und selbst Tours wollte nicht zurückbleiben. Doch gerade unter der Macht solchen Einflusses zeigt sich, wie feste Wurzeln die abendländische Kunstüberlieferung geschlagen hatte. In der Hauptsache wirkt nur, was den römischen altchristlichen Handschriften mangelte: die reiche Ausstattung der Kanonestafeln — und diese nur in der allgemeinen Anordnung, weniger in den Einzelheiten des Schmuckes und noch weniger in den Elementen der Ornamentik. Wo in letzter Beziehung Anklänge auftreten, verschwinden sie bald wieder und die Initialornamentik bleibt überhaupt völlig frei davon. Man geht hier die altgewohnten Wege weiter: in Rheims tritt der angelsächsisch-irische Einfluß, in Tours der antike in Vordergrund und Metz folgt darin Tours. Auch die Formensprache für historische Darstellungen erleidet keinen Wandel; das ist um so bedeutsamer, als zweifellos eine Reihe von biblischen Vorwürfen nun in einer Gestaltung auftreten, die auf den orientalischen, sei es syrischen, sei es byzantinischen, Kunstkanon zurückführen. In den karolingischen Handschriften begegnen sie uns zuerst in jener vignettenartigen Form, in der sie sich auf den Kanonestafeln syrischer Handschriften, so des Rabula-Evangeliars, finden und erst später erscheinen sie für selbständige Darstellungen verwertet. Schließlich bleibt auch die Maltechnik von diesem Einfluß unangefochten.

An die Spitze der Metzer Handschriftengruppe wird das Evangeliar zu setzen sein, welches Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint Medard zu Soissons schenkte, das sich jetzt in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8850) befindet. Das Evangeliar enthält sechs Vollbilder: die vier Evangelisten und zwei allegorische Darstellungen: die Kirche und den Lebensbrunnen. Die Kirche ist gebildet als ein Säulenbau, in dessen Architrav sich die vier Evangelisten-Symbole befinden, darüber dann auf einem vorkragenden Aufsatz das Lamm mit den vierundzwanzig Ältesten. Von architektonischen Einzelheiten fallen die eingezogenen kleeblattartigen Bogen auf, mit welchen vier Fenster zweier turmartigen Vorsprünge des Baues überhöht sind, wie sie auch der Lebensbrunnen der Evangeliars des Rabula zeigt. Dann folgt ein Bild des Lebensbrunnens, der dem im Godescalc-Evangeliar entspricht und auf ein gemeinsames Vorbild hinweist, das wohl dem orientalischen Kunstvorrat entnommen sein dürfte. Nur ist hier im Unterschiede vom Godescalc-Evangeliar die Darstellung durch eine im Halbrund sich öffnende Architektur abgeschlossen, an deren Simsen und in deren Nischen sich allerlei Gevögel aufhält. Die Tiere, welche zum Brunnen des Lebens schreiten, z. B. Hirsch, Reh, Storch, zeigen eine weit größere Naturwahrheit als im Godescalc-Evangeliar. Von den Evangelisten sind Markus, Lukas, Johannes bartlos gebildet, Matthäus allein bärtig. Die Gewandung zeigt antiken Wurf; verstanden sind die Motive allerdings nicht besser als im Godescalc-Evangeliar. Die Anwendung des Goldes zur Bezeichnung höchster Lichter ist nicht selten. Den größten Zierreichtum entfalten aber die Initialen und Kanonestafeln. Die Öffnungen der Hauptbogen der letzteren bringen wiederum Darstellungen der Evangelisten und

ihrer Symbole, auch verbunden im Sinne der Konkordanz, dann einmal des jugendlichen Christus über Wolken am Sternenhimmel schwebend, der von zwei Engeln gehalten wird. Die äußere Seite des Bogens ist belebt durch prachtvoll gefiederte exotische Vögel. Die Säulenstämme sind bald kanelliert, bald sind sie von gewundener Form, bald besitzen sie die Farbe und die Zeichnung edler und halbedler Steine, dann wieder sind sie mit Ranken geschmückt, nicht selten sind in die Stämme figurale Darstellungen in Gemmenform eingelassen. Die Kapitelle sind bald Laubkapitelle, bald zeigen sie eine Mischform, wo der Laubverzierung figürliche Darstellungen verbunden sind (auch hierfür bieten syrische Handschriften Vorbilder); meist erscheinen dann Männer als Träger der Deckplatte, auf welche dann noch ein kämpferartiges Glied zu liegen kommt, das gewöhnlich eine Blattverzierung erhält. Die stärkste Erinnerung an syrische Handschriften sind aber die vignettenartig gehaltenen Darstellungen, welche in den Zwickeln zwischen Bogen und Blattumrahmung gesetzt werden. Historische Motive wechseln hier mit allegorischen. So finden sich im Evangeliar von Soissons unter anderen die Verkündigung, die Verklärung, Hochzeit zu Kana, Mahlzeit zu Emaus, aber auch Fischer, Bogenspanner, endlich Figürchen, welche nur als unmittelbare Kopien aus den syrischen Vorlagen gedeutet werden können, z. B. ein das Weihrauchfaß schwingender Priester, der in syrischer Kleidung erscheint. In der Initialornamentik zeigt sich ein doppelter Fortschritt: zuerst darin, daß nun das Laubwerk überwiegt, und auch die Behandlung desselben bereits der Natur gerechter wird, so z. B. durch Andeutung der Rippen des Blattes, dann aber auch in der technischen Ausstattung. Hat man sich nämlich bisher mit Gold und Silber begnügt, so tritt nun das Rot hinzu, um die Wirkung zu verstärken. Ebenso treten hier zum erstenmal Initialen auf, bei welchen als Füllung des Körpers figürliche Darstellungen verwendet werden. So zeigt das Q am Beginn des Lucä-Evangeliums den jugendlichen Christus mit zwei Heiligen, ein O die Heimsuchung, ein J die Medaillons von Propheten. Die Umrahmungen der Blätter bringen neben Band- und Rankenwerk-Motiven stärkere Verwendung antiker Elemente; einige wenige Motive gehen auf orientalische Muster zurück.

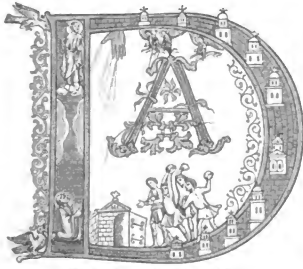

Priester aus dem Evangeliar von Soissons.


Bordurenfragment aus dem Evangeliar des Rabula.


Bordurenfragment aus dem Evangeliar zu Soissons.

An das Evangeliar von Soissons schließt sich das in der Stadtbibliothek von Abbéville (wohin es aus dem Kloster Saint Riquier kam), welches der Sage nach von Karl dem Großen an Angilbert, seinen Liebling und den Liebling seiner schönen Tochter Bertha, geschenkt worden war. Angilbert, der Abt von Saint Riquier (Centula) war, hat zwar mit Hilfe von Karls Freigebigkeit Kirche und Kloster prächtig erneut, auch die Bibliothek mit 200 Büchern bereichert, aber daß dies Evangeliar unter diesen Bücherschätzen sich befand, dafür fehlt jeder Beweis. Die freiere Zeichnung der Evangelisten, vor allem aber auch große Initialen, welche als Füllung biblische Szenen von keder,

lebendiger Zeichnung zeigen, setzen die Entstehung dieses Werkes in die Zeit nach Angilberts Tode (814). Diese Füllung der Initialen mit biblischen Szenen ward schnell populär: sie hob die Initialornamentik auf die höchste Stufe des Glanzes und sie machte die Hand kühn und geschickt zur Lösung selbständiger historischer Darstellungen. Ein Evangeliar im British Museum (Harleian Nr. 3788) schließt sich in seiner künstlerischen Ausstattung an das Evangeliar von Abbéville, aber den ganzen Reichtum, die verschwenderische Pracht dieser Ornamentik lernen wir am besten doch nur in dem Sakramentarium der Pariser Nat.-Bibl. (lat. 9428) kennen, das gewiß zu Metz und wahrscheinlich für Drogo, Bischof von Metz und natürlichen Sohn Karls des Großen, entstand.


Aus dem Sakramentarium des Drogo.

Das Sakramentarium des Drogo ist ein Werk einzig in seiner Art. Mit einemmale tritt die ganze christliche Stoffwelt in den Bereich der karolingischen Malerei: nicht in breiten, sorgfältig ausgeführten Kompositionen dargestellt, sondern in keder, fast immer geistreicher vignettenhafter Art — nur dekorativen Zwecken dienend. Die Geschichten des Alten und Neuen Testamentes werden lebendig, die Legenden der Heiligen, die ganze Liturgie erfährt künstlerische Gestaltung. Ein T erscheint als Kreuz ganz von Weinranken umwunden: in der Kreuzung steht Melchisedek opfernd, an den Enden des Querbalkens sieht man Abel und Abraham. In dem Rankengeschlinge eines D wandeln die Hirten zur Krippe, ein anderes D führt uns Maria mit dem Kinde in ihrer Häuslichkeit vor, wieder ein anderes den Kindermord, ein viertes die Anbetung der Könige, ein O zeigt uns Mariens Opferungsgang, andere O den Opfertod Christi, das Abendmahl und den Judaskuß, die Marien am Grabe und Christi Aufnahme in den Himmel — kurz die ganze Lebens- und Leidensgeschichte findet in Initialfüllungen Raum. Von Legenden werden uns die des heil. Stephanus, des heil. Johannes des Täufers, des heil. Petrus und Paulus, Andreas und Laurentius vorgeführt, von liturgischen Handlungen die wichtigsten der Sakramentspenden.

Die Hauptlinien der Komposition wurden zumeist der römischen altchristlichen Malerei entlehnt; sie blieben von da auch unveräußerliches Gut der nordischen Malerei: die Geburt Christi z. B., die Anbetung der Könige, die Opferung im Tempel sind das ganze Mittelalter hindurch nicht anders als hier dargestellt worden. Der Malerei des Orients dagegen entnommen ist die Darstellung der drei Marien am Grabe — wiederum ein Motiv, das ohne die geringste Änderung der Hauptlinien von der Malerei des Mittelalters fortwährend wiederholt wurde. Zweifellos dem syrischen Kunstvorrat entstammend ist die Darstellung des Tetramorphs, die zuerst im Evangeliar des Rabula nachgewiesen ist: ein Cherub, dessen Flügel ganz

mit Augen besetzt sind, und auf dessen Leib die vier Köpfe der Symbole der Evangelisten gesetzt sind. Das Motiv geht auf Ezechiels Vision zurück — die ausschweifende Phantasie der Orientalen, welche diese Gestalt dichterisch schuf, hat sie dann auch in die Malerei eingeführt. Die Bildfläche, über welche der Maler des Sakramentariums zu verfügen hatte, zwang öfters, die Komposition zu spalten, aber dann bewundern wir das geistreiche Geschick, mit welchem in solchem Falle über den Raum verfügt wird, wie z. B. in dem einen D mit der Geburt Christi, in dem andern mit dem Kindermord. Dasselbe ist der Fall, wo aller Wahrscheinlichkeit nach der Künstler selbständig gestaltete, wie dies wohl bei der Mehrzahl der legendarischen Darstellungen geschehen ist. So in dem Martyrium des heiligen Laurentius, wo zugleich die einzelnen Figürchen von auffallender Natürlichkeit in Haltung und Bewegung sind, so in dem Weg des heil. Andreas zum Kreuze, und der Kreuzigung selbst, welche in einem M dargestellt sind. Neben den figuralen Darstellungen, meist als Initialfüllungen verwendet, spielt dann das Rankenwerk, das regelmäßig die Initialarchitektur umwindet, eine Hauptrolle. Die Form ähnelt meist der des Weinlaubs; Trauben, oder auch Blumenstengel, oder emporkletternde Vögel beleben es. Fast gänzlich fehlt das Bandwerk, ebenso werden Tierköpfe als Abschlüsse nur in Ausnahmsfällen verwendet. Wo figürliche Darstellungen fehlen, wird als Füllung Laubwerk verwendet. Die technische Ausführung ist prächtig. Die Zeichnung des Laubwerks ist golden, die Konturen sind rot — Blüten gleichfalls meist rot — Füllungsflächen öfters violett. Eine Schule, die über Kräfte zu verfügen hatte wie es der Maler — oder vielleicht die Maler? — des Sakramentariums war, mit so erfahrenem Auge, so freier, geschickter Hand, konnte sich leicht einer so entschiedenen und umfassenden Herrschaft über die Natur für fähig halten, wie sie von der Porträtdarstellung gefordert ist. Wie immer es sei: man schreckte vor einer solchen Aufgabe nicht zurück und der Beweis für dies Wagen ist das Evangeliar, welches Lothar wahrscheinlich bald nach 840 durch den Abt Sigilaus im und für das Kloster St. Martin in Metz herstellen ließ (jetzt Paris, Nat.-Bibl. lat. 266). Schüchterne Versuche zu Porträtdarstellungen zeigten zwar schon die Medaillons in der Alcuinbibel in Bamberg — aber von dieser einfachsten Darstellung des im Profil genommenen Kopfes in Form eines geschnittenen Steines ist doch ein weiter Weg bis zu dem Versuche, die ganze Persönlichkeit, ausgestattet mit allen Zeichen ihrer Würde und Bedeutung, vorzuführen. Wie weit die Naturtreue geht, können wir heute nicht mehr entscheiden — wahrscheinlich ist man über die allgemeinsten Züge nicht hinaus gekommen. Die gekrümmte Nase, die individuelle Mundbildung mögen der Natur am nächsten kommen — und wenn das Evangeliar bald nach 840 zur Ausführung kam, so ist auch das damalige Alter Lothars — etwa 45 Jahre — richtig charakterisiert.

Die Gewandung zeigt das antike Imperatorenkostüm, das schon bei den merowingischen Königen in Aufnahme gekommen war. Die Behandlung kommt antiken Vorbildern allerdings nur im allgemeinen nahe. Die Falten sind schematisch geordnet, sie verwischen eher die Körperformen, als daß sie durch dieselben natürliche Lage und ungezwungene Ordnung erhielten. Die beiden Figuren zu den Seiten des Thrones sind als die Waffenträger des Königs zu deuten. Die übrige Ausstattung des



LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER LOTHAR.

Aus dem Evangeliar in Paris, Bibl. Nat. lat. 266.

(Nach Bastard.)

Evangeliars ist des kaiserlichen Auftraggebers würdig. Vier Vollbilder sind den Evangelisten gewidmet, ein fünftes einem in der Glorie thronenden Christus, der aber hier den bärtigen Mosaikentypus zeigt. Gold und Silber spielt eine große Rolle, nicht

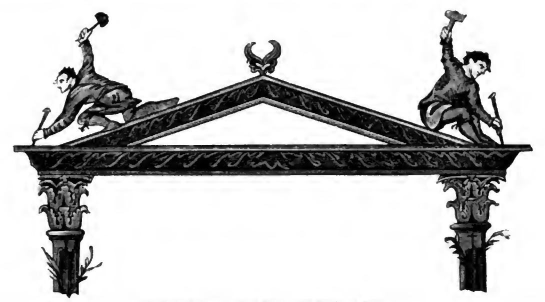


Fränkischer Fürst.

Aus einem Meßkanon der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts aus dem alten Schatz der Kirche zu Metz.

allein in der Rand- und Initialornamentik, sondern auch in den figürlichen Darstellungen. Der Schmuck der Kanonestafeln ist hier ein reicherer als im Soissons-Evangeliar. Nicht bloß Pflanzenstengel und Vögel beleben die Bogen, sondern ähnlich wie in den

syrischen Evangeliaren werden kleine Figürchen neben oder auf die Ansätze der Bogen gestellt, die zu den ersten Versuchen der Gattungsmalerei gerechnet werden dürfen. Die Motive dazu sind bald dem Leben der Zeit, bald dem antiken Mythus entnommen. Neben dem Jäger, der dem Hirsch nachstellt, erscheint Bellerophon auf dem Pegasus, neben heimischen Tiergestalten die exotischen und die der Legende, wie z. B. Chimära und Einhorn. Ein Psalter, der gleichfalls Lothar auf dem Krönungsbilde zeigt, aber ohne Trabanten, und wohl auch im Kloster St. Martin zu Metz, zu dem Lothar in innigen Beziehungen stand, geschrieben sein dürfte, befindet sich in englischem Privatbesitz (London, Bibl. Ellis & White). Er kam dahin aus dem Schatze der Kirche der Abtei St. Hubert in den Ardennen. Neben dem Widmungsbild zeigt er noch die Darstellungen Davids und des heil. Hieronymus — beide streng römische Typen von großem Formenadel. Der Schule von Metz gehört endlich an ein



Aus dem Evangeliar des Ebon, Erzbischof von Rheims.

Missale, das sich wiederum durch besonders reiche Ausstattung auszeichnet (Paris, Bibl. Nat. lat. 1141). Das Widmungsbild zeigt einen fränkischen Fürsten zwischen zwei Geistlichen, in strammer ungezwungener Stellung und auffallend gut behandelter Gewandung. Ein anderes Vollbild führt Gregor den Großen vor, der, von der Taube des heiligen Geistes inspiriert, zweien Diakonen diktiert. Aber diese Inspiration ist nicht bloß durch ein äußerliches Symbol ausgedrückt, sondern tiefes Nachsinnen und inneres Schauen kommt in Miene und Haltung selbst trefflich zum Ausdruck. Die Initialornamentik ist besonders prächtig; zu gunsten des Blattwerks tritt die Bandornamentik auffallend zurück. Von den Initialen sind einige gebildert; so erscheint das T unter Form eines Kruzifixes, Christus ist mit kurzem Schurz bekleidet und bärtig dargestellt. Die Behandlung des Nackten ist auffallend gut.

Leistungen ganz eigentümlicher Art bietet die Schule von Rheims. Der angelsächsisch-irische Einfluß muß hier eine starke Stütze gehabt haben, er verbindet sich aber mit der Neigung für die Pracht der Verzierung orientalischer Buchmalerei. An

der Spitze der Handschriftengruppe steht hier das Evangeliar der Bibliothek zu Epernay, das im Auftrage des Ebon, Milchbruders Ludwigs des Frommen, entstand, und zwar als Ebon Bischof von Rheims war (817—834). Der Schreiber und Maler desselben war Abt Petrus in Rheims.*)

Die vier Evangelistenfiguren, mit welchen das Evangeliar ausgestattet ist, sind von bedeutender Auffassung und zeigen angelsächsischen Einfluß in den reich gefalteten, unruhig flatternden Gewändern. Die Kanonestafeln schließen sich im wesentlichen an die Ausstattungsart der syrischen Vorbilder, aber die Behandlung ist eine freiere als im Soissons-Evangeliar: bereits eingewurzelte Einflüsse sind stärker als das neu eingedrungene Element. Statt der Hauptbogen erscheinen Giebel, welche an die Stirnseite der antiken Tempel erinnern. — Diese Giebel sind dann allerdings mit jenem phantastischen Schmuck versehen, wie dies das Soissons-Evangeliar zuerst aufzeigte. Oft sind sie ganz mit Bäumen und Blumen überwuchert, wie dies nur in der syrischen Handschrift des Rabula seine Analogien findet. Von Tieren erscheinen: der Löwe, das Lamm, der Pfau, der Kranich u. s. w. Was aber unserem Evangeliar seine besondere historische Bedeutung giebt, ist daß hier zum erstenmal Darstellungen aus dem Gebiete der Gattungsmalerei erscheinen, da ja das Lothar-Evangeliar, wo sie sich bereits nachweisen ließen, später als das Ebon-Evangeliar entstand. Die Anregung dazu schöpfte man sicher aus orientalischen Handschriften, aber eigene Neigung kam diesen Darstellungen doch so stark entgegen, daß man die Motive dazu öfters aus dem Leben der Zeit oder der Schatzkammer der eigenen Phantasie holte. Da sehen wir Steinhauer, welche noch an dem Giebelschmuck arbeiten, Mönche schreibend und Bücher durchmusternd, Jagd-, Kampf- und Streitszenen mit einem Zug ins Burleske. Und gerade diese Figürchen sind gut gezeichnet und von trefflicher ungesuchter Haltung. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk auffallend zurück — und zwar zu gunsten von Bandwerkmotiven. Ganz verwandt der Dekoration im Ebon-Evangeliar ist die im


Aus dem Evangeliar von Blois.

*) Dies alles wird in den Widmungsversen erzählt; wenn man einen Bruder Placidus als Schreiber und Maler nannte, so kam dies von einer unzulässigen Lesart her: Abba humilis noster Petrus placidusque magister heißt es — man hat nun irrigerweise das Beiwort placidus zum Personennamen gemacht. Vergl. Ed. Aubert: Manuscrit de l'Abbaye D'Hautevillières dit Evangeliaire d'Ebon in Memoire de Societé Nat. des Antiquaires de France 1879 (p. 111 ff.) Das Gedicht bei Dümmler: Poëtae Latini aevi Carolini I. p. 623.

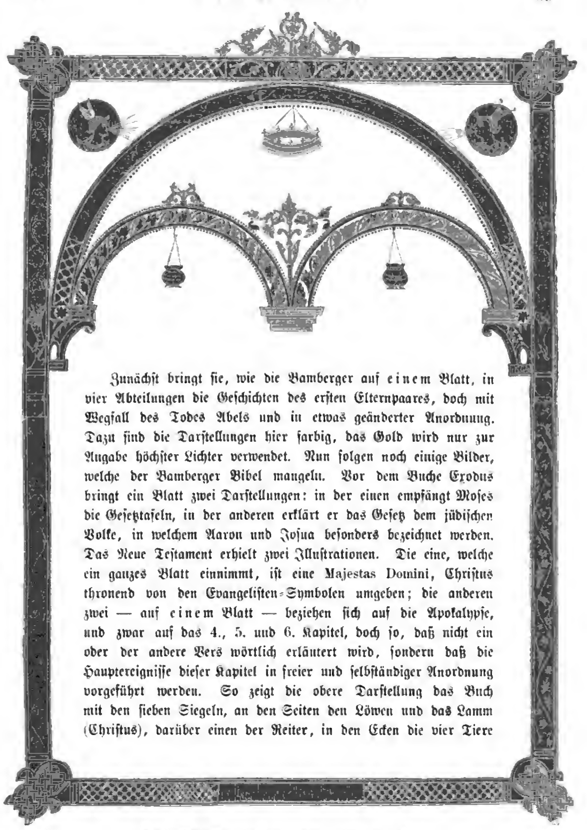
Loisel-Evangeliar (Paris, Nationalbibl. lat. 17968). Die reich ausgestatteten Kanonestafeln haben meist Giebel statt der Hauptbogen, doch kommt auch der orientalischen Vorbildern entnommene eigentliche Spitzbogen vor. Hierher gehören auch das Evangeliar von Blois (Paris, Nationalbibl. lat. 1141) und das Colbert-Evangeliar (ebenda 324); in beiden herrscht der Stil des Ebon-Evangeliars, nur werden die Figürchen an den Ansatzpunkten der Kanonesbogen, die dort zumeist dem Alltagsleben entnommen waren, hier ganz in antike Formensprache übertragen. An Stelle der Steinmetzen, Mönche, Jäger treten hier Speerwerfer, Wurfschützen in völlig antiker Nacktheit. Bestritt man hier die üppige Dekoration der Kanonestafeln ganz aus dem klassischen Formenvorrat, so fehlen auch die Beispiele nicht, wo der Kanonestafelschmuck orientalischen und irischen Einfluß unvermittelt nebeneinander zeigt. Das belehrendste Beispiel ist da das Evangeliar Franz II. (Paris, Nationalbibliothek lat. 257). Einzelne Bogen verlaufen hier in Tierköpfe, sind überhaupt bandartig behandelt und zeigen uns die wunderlichsten Verschlingungen; selbst Tiergestalten, die an den Ansatzpunkten des Bogens Stelle gefunden haben, werden ganz nach den Gesetzen der irischen Tierornamentik gestaltet. Andere Bogen dagegen sind ganz überwuchert von Baum- und Pflanzenwerk; die zierlichen Formen der Palme und Pinie erscheinen am öftesten.



Aus der Bibel Karls des Kahlen; in der Nationalbibliothek zu Paris.

ie Evangelistendarstellungen entsprechen ganz den Evangelistenbildern im Ebon-Evangeliar, was zur Vermutung anregt, daß auch das sogenannte Evangeliar Franz II. in Rheims geschrieben wurde, wo ja, wie schon früher erwähnt, das angelsächsisch-irische Element einen starken Rückhalt zu haben schien.

Mit der Schule von Metz wetteiferte die von Tours. — Das Kloster von Tours war durch die Abtregierung Alcuins ein Hauptherd wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens geworden. Aus dieser Vereinigung wissenschaftlichen und künstlerischen Geistes waren jene Alcuinsbibeln hervorgegangen, deren sorgfältig gereinigtem Text die edle künstlerische Ausstattung entsprach. Wohl traten nach Alcuins Tod sichtliche Zeichen des Verfalls dieser Schule zu Tage, aber schon unter der Abtsregierung Adelards (von 834 an) blühte sie wieder auf. Wie unmittelbar man da an die Bestrebungen Alcuins anknüpfte, zeigt die sogenannte Alcuinbibel in London.



Zunächst bringt sie, wie die Bamberger auf *einem* Blatt, in vier Abteilungen die Geschichten des ersten Elternpaares, doch mit Wegfall des Todes Abels und in etwas geänderter Anordnung. Dazu sind die Darstellungen hier farbig, das Gold wird nur zur Angabe höchster Lichter verwendet. Nun folgen noch einige Bilder, welche der Bamberger Bibel mangeln. Vor dem Buche Exodus bringt ein Blatt zwei Darstellungen: in der einen empfängt Moses die Gesetztafeln, in der anderen erklärt er das Gesetz dem jüdischen Volke, in welchem Aaron und Josua besonders bezeichnet werden. Das Neue Testament erhielt zwei Illustrationen. Die eine, welche ein ganzes Blatt einnimmt, ist eine Majestas Domini, Christus thronend von den Evangelisten-Symbolen umgeben; die anderen zwei — auf *einem* Blatt — beziehen sich auf die Apokalypse, und zwar auf das 4., 5. und 6. Kapitel, doch so, daß nicht ein oder der andere Vers wörtlich erläutert wird, sondern daß die Hauptereignisse dieser Kapitel in freier und selbständiger Anordnung vorgeführt werden. So zeigt die obere Darstellung das Buch mit den sieben Siegeln, an den Seiten den Löwen und das Lamm (Christus), darüber einen der Reiter, in den Ecken die vier Tiere

Aus der Bibel Karls des Kahlen; Nationalbibliothek zu Paris.

(Evangelisten-Symbole); die untere die Herrlichkeit des Vaters, wobei der Regenbogen als ein über Gott Vater gespanntes Tuch charakterisiert wird, dessen Enden zwei der Tiere, der Löwe und der Ochs, mit den Zähnen halten, während der Adler darauf zu Häupten des Vaters steht, und der Engel (Markus) ein Horn an den Mund setzt.*)

An der Spitze der Leistungen dieser Schule jedoch steht die Bibel Karls des Kahlen, so genannt, weil sie vom Grafen Vivianus, Vorsteher der Abtei von St. Martin in Tours, im Jahre 950 Karl dem Kahlen überreicht wurde (jetzt Paris, Nationalbibl. lat. 1). Ihre künstlerische Ausstattung bezeichnet nicht bloß den Höhepunkt dieser Schule, sondern sie ist die reifste Frucht karolingischen Kunstgeistes überhaupt. Nirgends hatte die antike und die römische altchristliche Kunst so feste Wurzeln wie hier, in keiner andern Schule verfügte man über einen gleichen Reichtum von Motiven, die den verschiedensten Gebieten antiker Kunst entnommen waren. Das hinderte aber nicht, daß man der Zeit ließ, was ihr Eigentum war, und an der Mehrung dieses künstlerischen Eigengutes rüstig mitarbeitete. In der Ornamentik steht auch hier das Pflanzenornament im Vordergrund; man empfindet es, daß gerade dieses den toten Formen am besten den Anschein blühenden organischen Lebens zu verleihen vermag. Aber daneben verzichtet man weniger als in der Schule von Metz auf das Bandwerk; für geschickte Verbindung der Randleisten an den zusammenstoßenden Ecken, als Füllung kleinerer Flächen in wirksamem Gegensatz zu Blatt- und Rankenwerk, ja selbst als Verzierung der Säulenkapitelle findet es noch vielfache Verwendung. Auch der Tierornamentik entsagt man noch nicht ganz; vereinzelt werden noch Tierköpfe als kräftige Abschlüsse gebraucht. Der reicheren Ausstattung, besonders der Kanonestafeln, wie sie durch orientalische Muster angeregt in den Schulen von Metz und Rheims heimisch wurde, geht man auch hier nicht aus dem Wege. Aber vor Überladung hütet man sich, und der Randleistenornamentik kann man sogar den Vorwurf der Magerkeit nicht ersparen. Die Kanonestafeln zeigen zwar das System der Verzierung orientalischer Handschriften, aber die Einzelheiten werden doch zumeist aus dem antiken und römischen altchristlichen Formenschatz bestritten. Von den Bogen hängen antik geformte Gefäße herab, Lampen, Kronen; zwischen den Bogen sprießen Pflanzenstengel und Blumenwerk empor, die Zwickel sind mit Figürchen gefüllt, die meist dem Gestaltenkreis der antiken Kunst angehören. Und dies nicht genug; die oberen Randbordüren sind ähnlich wie die Bogen ausgestattet, mit Pflanzen- und Blumenwerk, aber auch mit Figürchen besetzt, welche bald dem religiösen Gestaltenkreis, bald dem alltäglichen Leben entnommen sind, und dann wie ähnliche Darstellungen im Ebon- und Lothar-Evangeliar dem Gebiete der Gattungsmalerei ange-

*) Die apokalyptischen Darstellungen, so wie die zum Buche Exodus stimmen auf das genaueste mit den entsprechenden Darstellungen der gleich zu erwähnenden Bibel Karl des Kahlen, die zeitlich der Londoner Bibel wenn nicht vorangeht so doch gewiß nicht erheblich später entstand, überein. Auch die erklärenden Verse sind hier und dort dieselben. Ebenso stimmt hier und dort die Anordnung der Majestas domini (in der Alcuinbibel etwas vereinfacht), doch ist Christus in der Bibel Karl des Kahlen nicht wie hier bartlos, sondern bärtig gebildet. Die beigeschriebenen Verse sind wieder dieselben. Auch der Stil der Figuren und der Ornamentik steht der Bibel Karl des Kahlen viel näher als der Bamberger Bibel. Die Widmungsverse genügen nicht, den alcuinischen Ursprung zu sichern, sie stellen höchstens fest, daß das betreffende Exemplar eine Abschrift der Alcuinschen Textbearbeitung ist.

hören. So sieht man hier Reisige zu Roß, eine Futter streuende Frau, einen Hirten, der auf Ziegen losschlägt, Frauen mit der Spindel u. s. w.

Auch einzelne Initialen erhielten als Füllung figürliche Darstellungen, doch hier vermißt man zuweilen die freie geistreiche Anordnung der Komposition in dem zur Verfügung stehenden Raum, wie es im Sakramentarium von Metz der Fall war. Zu den glücklichsten Initialbildungen gehört das D, in dem zugleich die antikisierende Neigung dieser Schule zu charakteristischem Ausdruck kommt.

Doch wie hoch immer der künstlerische Wert der Ornamentik der Bibel Karls des Kahlen stehen mag, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung liegt nicht hierin, sondern in den selbständigen biblischen Darstellungen, mit welchen sie ausgestattet ist.

Die Alcuinbibel hatte sich bereits — wenn auch mit Schüchternheit — an die Gestaltung einiger Szenen aus der Genesis gewagt; dann hatte man, wohl angeregt durch die leicht und flott komponierten vignettenartigen Szenen in syrischen Handschriften, eine Fülle solcher Motive zunächst für dekorative Zwecke gestaltet, nun machte man den letzten Schritt, indem man diese Darstellungen zu selbständiger Bedeutung und Würde erhob. In der Bibel Karls des Kahlen ist diese Thatsache für die karolingische Buchmalerei zuerst nachweisbar.

Die Reihe der Illustrationen wird mit Bildern eröffnet, welche die Geschichte der Bibelübersetzung zu ihrem Gegenstande haben. Auf einem Blatt in drei Darstellungen übereinander sehen wir des Hieronymus Auszug von Rom und sein Bekanntwerden mit dem jüdischen Gesetz, dann die That der Übersetzung und die Erklärung derselben, wie er sie der Eustochia und Paula gab, endlich die Verbreitung der Bibelübersetzung. Dann folgen Bilder aus der Genesis (Gott Vater, jugendlich, unbärtig, wie in der Alcuinbibel), Erschaffung des Elternpaars, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese und die Folgen derselben. Dem Buche Exodus gehen voran Moses Empfangnahme der Gesetzestafeln und die Verkündigung des Gesetzes; unzweideutig weisen diese letzteren Darstellungen in Komposition, Stil, Verhältnissen auf Sarkophag-Skulpturen als Vorbilder hin. Vor dem Psalter erscheint David mit den Chören in einer Mandorla; die Zwickeln, welche diese mit der Randbordüre bildet, sind mit den Allegorien der Klugheit, Stärke, Gerechtigkeit und Mäßigkeit ausgefüllt. Der Architypus der Darstellung Davids mit seinen Chören dürfte sich in der byzantinischen Kunst des sechsten Jahrhunderts herausgebildet haben; er wurde schnell in der Kunst des Abend- und Morgenlandes beliebt, wenngleich er sich vielfache Abwandlungen gefallen lassen mußte. Hier erscheint David mit den Händen in die Saiten der Leyer greifend und im Tanzschritt den Klängen folgend, zur Seite je ein Waffenträger, dann unten und oben je zwei der vier Sänger: Asaph, Eman, Ethan und Jedithun, gemäß den Worten der Chronika: Und David samt den Feldhauptleuten sonderte ab zu Ämtern unter den Kindern Asaphs, Heman und Jedithun, die Propheten, mit Harfen, Psaltern und Cymbeln" und früher: „Denn Heman, Asaph und Ethan waren Sänger mit ehernen Cymbeln helle zu klingen." Dann bringt ein Blatt den triumphierenden Christus, der bis auf die geringste Einzelheit mit dem Christus im Lothar-Evangeliar übereinstimmt. Doch ist hier die Komposition eine reichere. Außer den Symbolen der Evangelisten sind nämlich auch noch die Evangelisten in ganzer Gestalt dargestellt, sitzend, im Momente der Erleuchtung oder des Schreibens, und dann in Medaillons die Brust-

bilder der vier großen Propheten. Der Übereinstimmung dieser Darstellung sowie der Mosesbilder mit den entsprechenden in der sogenannten Alcuinbibel in London ist schon gedacht worden. Die mittelalterliche Kunst gleicht der antiken darin, daß ein einmal gestaltetes und populär gewordenes Motiv als der Kunst und nicht einem Künstler angehörig betrachtet und daher von einer Reihe Generationen immer wieder wiederholt wird. Ein künstlerischer Kanon bildet sich auch ohne den Zwang einer offiziellen Ikonographie. Die Entfesselung der künstlerischen Individualität war erst die That der Renaissance-Zeit. Es folgt vor den Episteln ein Blatt, das die Geschichte der Bekehrung des heiligen Paulus in drei Darstellungen erzählt. Den Schluß der Illustration bilden zwei Szenen aus der Apokalypse, welche wieder im wesentlichen die Bilder der Londoner sogenannten Alcuinbibel wiederholen. Die wichtigste und in ihren Zielen kühnste Darstellung ist aber das Widmungsbild. Der ganze Konvent, mit seinem Abt an der Spitze, erscheint, um dem Kaiser, der von seinen Trabanten begleitet ist, das kostbar ausgestattete Buch zu übergeben. Ein Porträtbild großen Stils wollte man hier geben und ein Zeremonialbild zugleich. Man kann heute leicht lächeln über die Art, wie dem Problem aus dem Wege gegangen war, einen perspektivisch vertieften Raum bilden zu müssen — auch noch darüber, daß sich die an der äußersten Peripherie stehenden Mönche aus dem Bilde heraus, statt zu dem Mittelpunkte desselben, dem Kaiser, hinwenden. Aber hält man den damaligen Stand der Entwickelung der Malerei im Auge, so weisen selbst diese Gebrechen noch auf den entwickelten Geschmack der Künstler hin. Der Thron des Kaisers scheint auf Wolken zu stehen, und die Mönche sind nur deshalb außer Zusammenhang mit der Komposition, weil der Künstler bei der völligen Unkenntnis der Zeit in Lösung perspektivischer Aufgaben eine völlig komische Wirkung erzielt hätte, falls er die Mönche nach dem inneren Raume gewendet hätte: nichts anderes wäre sichtbar geworden, als eine Reihe aneinander gereihter Gewandsflächen. Bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein hat man sich nur selten wieder die so schwierige Aufgabe einer peripherischen Komposition gestellt. Wie weit die Bildnistreue geht, wissen wir ebensowenig, wie bei dem Widmungsbild des Lothar-Evangeliars. Die Mönche gemahnen mit wenigen Ausnahmen in Typus und Gestalt an den Heiligenkreis der römisch altchristlichen Malerei. Auf individuelle Abwandlungen weisen die Köpfe der Trabanten, und in dem Kopfe des Kaisers dürften mindestens die hervorstechendsten Züge dem Vorbild entsprechen. Jedenfalls giebt sich in diesem Bild ein hohes Maß von Mut und Selbstvertrauen kund, die überlieferten und gelehrten Gesetze der Komposition will man für Aufgaben verwerten, deren Stoff die Gestaltenfülle der Natur selbst ist.

Ungefähr gleichzeitig mit der Bibel ist das ungefähr 845 im Auftrage des Raginold, Abtes von St. Martin in Mauresmünster, geschriebene Sakramentarium von Autun (ebendort in der Seminarbibliothek). Schrift und Dekoration stimmen völlig mit der Bibel Karls des Kahlen überein, und da auch die äußerlichen Verbindungsfäden zwischen Mauresmünster und Tours nicht fehlen, so ist wohl Tours als der zweifellose Ursprungsort des Sakramentariums zu betrachten.

Interessant ist dies Sakramentarium in künstlerischer Beziehung besonders dadurch, daß es die klassischen Tendenzen der Schule von Tours zu stärkstem Ausdruck bringt. Selbst die wenigen selbständigen Darstellungen, mit welchen das Sakramentarium



LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

VIVIANUS ÜBERREICHT KARL DEM KAHLEN DIE BIBEL.

Aus der Bibel in Paris, Bibl. Nat. lat. 1.

(Nach Bastard.)

ausgestattet ist, müssen es sich gefallen lassen, in antiken Gemmenstil übertragen zu werden. Die Technik ist die, daß die Zeichnung in Gold auf den blauen Grund aufgetragen wird. Drei Medaillons bringen Hergänge der biblischen Geschichte, in anderen werden die Abstufungen der priesterlichen Hierarchie vorgeführt, dann sieht man den Abt Raginold die Gemeinde segnend, endlich die vier Kardinaltugenden, aber in ganz antikisierenden Formen — und zugleich eingehender gekennzeichnet, als es in der Bibel Karls des Kahlen der Fall ist. So erhält die Klugheit das Buch und den Kreuzesstab, die Mäßigkeit den Krug und das Füllhorn, die Stärke den Speer und den Schild, die Gerechtigkeit die Wage.*)



Medaillon mit der Geburt Christi.

Nach 850 entstanden in Tours im Auftrage Karls des Kahlen noch einige Handschriften von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Die wichtigsten sind ein Psalter und ein Evangeliar.

Das Psalterium, das vor 869 fällt (Paris, Nationalbibl. lat. 1152) bringt wiederum das Bild des Kaisers, dann das des heiligen Hieronymus, schreibend, wie die Evangelisten dargestellt zu werden pflegen, und als Titelblatt David und seinen Chorus, aber abweichend von der Darstellung in der Bibel. Die beiden Leibwächter fehlen und David selbst erscheint nicht als König, sondern ohne alle Abzeichen des Herrschers mit bloßem Haupte, kurzer Tunika, leichtem wehenden Mantel, nackten Beinen, begeistert in die Harfe greifend. Als Urheber des Psalteriums nennt sich ein Kleriker Liuthard. Es ist wohl derselbe, der später in Gemeinschaft mit dem Kleriker Berengar das goldene Buch von St. Emmeran (jetzt München, Cim. 55) 870 für Karl den Kahlen schrieb. Hier erscheint der Kaiser auf dem Widmungsbilde zwischen seinen beiden Waffenträgern, welchen sich dann noch zwei Frauengestalten als Personifikationen der Francia und Gotia gesellen. In der Höhe zwei Engel. Ein anderes Blatt führt die Anbetung des Lammes vor — entsprechend dem siebenten Kapitel der Apokalypse. Stürmisch drängen sich die vierundzwanzig Ältesten zu dem Lamme hin, um ihm ihre Kronen des Lebens darzureichen. Unten werden in herkömmlicher Darstellung die Personifikationen der Erde und des Meeres sichtbar. Ein anderes Bild führt Christus vor, thronend, umgeben von den vier Evangelisten und den Medaillons der zwei großen Propheten; es stimmt in der Anordnung, in Haltung und Typus der einzelnen Gestalten mit dem entsprechenden Bilde in der Bibel genau überein. Endlich folgen dann noch vier Blätter mit den Evangelistenbildern. Die Ornamentik steckt voll von Formen, welche der römisch-altchristlichen Kunst entnommen sind. Mosaiken-

*) Abbildungen nach den Bildern des Sakramentariums bringt die Studie „Le Sacrementaire d'Autun" von L. Delisle in der „Gazette archéol." von 1884.

muster sind sehr beliebt, dgl. Perlenschnüre, Palmetten, Mäanderabwandlungen für die Füllungen der Randleisten, aber die feinsinnige Abgrenzung der verschiedenen Motive voneinander fehlt oft und ebenso deren zarte Ausführung: hier zeigt sich bereits ein Nachlaß im Vergleiche zur Bibel Karls des Kahlen. Der Schmuck der Bogen der Kanonestafeln ist minder reich, zeigt aber sonst die herkömmliche Weise, höchstens verdiente bemerkt zu werden, daß unter den dargestellten Tieren die einheimischen die exotischen an Zahl weitaus übertreffen. Die Vollbilder haben in der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts eine Überarbeitung erfahren, am meisten merkbar ist dies in den Fleischpartien.*) Endlich ist ein letztes Werk zu erwähnen, das auf Initiative Karls des Kahlen entstand: ein Gebetbuch, das aus dem Großmünster in Zürich in die königliche Schatzkammer in München kam. Wie das Pariser Psalterium ist es noch vor 869 entstanden, da hier und dort in der Litanei noch der Gattin Karls, Hermintrudis, gedacht ist, die 869 starb. Es enthält außer der ornamentalen Ausstattung nur zwei Vollbilder, die aber zueinander in Beziehung stehen. Auf dem einen sieht man den König knieend mit vorgestreckten Armen und geöffneten Händen, auf dem anderen, das die entsprechende Seite des nächsten Blattes einnimmt, ist Christus auf dem Kreuze dargestellt, wie in dem Bilde des Metzer Sakramentariums, den Mosaikentypus zeigend und mit kurzem Lendenschurz bekleidet. Wie dort, ringelt sich auch hier unter den Füßen die Schlange, das Symbol der durch Christi Opfertod überwundenen Macht des Teufels, empor. Der ornamentale Schmuck ist sehr beschränkt; nur ein Initial (D) ist reich ausgestattet worden, im übrigen bleiben Randbordüren die einzige Zier der Blätter. In noch höherem Maße als im Psalter und im Evangeliar vermißt man hier sowohl in den Figurenbildern als auch in der Dekoration die künstlerische Vollendung, wie sie der Bibel Karls des Kahlen eigen war. Dennoch dürfte es verfehlt sein, diesem Werke provinziellen Ursprung zuzuweisen; die Anlehnung an das Psalterium und das goldene Buch ist eine zu starke. Was man nicht der minderen individuellen Begabung des betreffenden Künstlers zuschreiben mag, wird man billig auf die bereits eingetretene rückläufige Bewegung in der Entwickelung zurückführen dürfen. Die Kraft der künstlerischen Anregungen, welche durch Karl den Großen gegeben wurden, büßten gemach an Wirkung ein. Den überkommenen Formenschatz läßt man nicht fahren, man sucht im Gegenteil ihn zu erweitern — aber unter der Verwirrung der politischen Verhältnisse mußte geistige Zucht und künstlerische Erziehung gerade in den Mittelpunkten karolingischen Kulturlebens am meisten leiden. Ein lehrreiches Beispiel für solche rückläufige Entwickelung liefert die künstlerische Ausstattung der Bibel des Klosters St. Paul (oder auch die kallistinische Bibel genannt), die wahrscheinlich für Karl den Dicken (881—888) angefertigt wurde. Wohl rühmt sich der Schreiber und Maler der Bibel, Ingobert, den italienischen Genossen nicht bloß gleichgekommen zu sein, sondern sie übertroffen zu haben, nichtsdestoweniger stehen die biblischen Darstellungen und die Ornamentik an künstlerischer Tüchtigkeit weit hinter den besseren Werken der Zeit Karls des Kahlen zurück. Ein leidenschaftlicherer Pulsschlag ist den Dar-

*) Damals (975) wurde auch ein neues Widmungsblatt gemalt, darstellend den regierenden Abt des Klosters St. Emmeran Ramwold († ca. 1001) umgeben von den vier Kardinaltugenden.

stellungen eigen, Ringen nach Lebendigkeit des Ausdrucks, einzelne Züge weisen auf Beobachtung des Lebens hin, aber die Zeichnung ist viel unsicherer, die Formen meist arg verfehlt, die malerische Technik ungeschickter. Die Umrisse sind in Rotbraun aufgetragen, in den Fleischpartien mit einem kräftigen Ziegelrot ausgefüllt, die höchsten Lichter durch weiße Tupfen bezeichnet. Allerdings der Bilderkreis wird erweitert. Doch auch hier merkt man den Unterschied der Zeit; am besten sind die Gemälde, welche bereits durch die Bibel Karls des Kahlen gestaltete Hergänge darstellen; wo diese Vorbilder in Stich lassen, verliert der Künstler Haltung und Geschick. Ohne Trennung werden die einzelnen Szenen aneinander gereiht, die einzelnen Figuren sind wieder ohne festen Stand. Was die gestalteten Motive betrifft, so tritt das alte Testament in den Vordergrund. Neben den Geschichten des ersten Elternpaares werden auch die Mosis und Davids ausführlicher behandelt, selbst an die Illustration der Kriege Josuas, der Geschichte Judiths und der Maccabäer wagt sich der Künstler heran. Gering ist die Bereicherung, welche der Bilderkreis des neuen Testamentes erhielt: zu den Darstellungen der Bibel Karls des Kahlen treten nur die Himmelfahrt Christi und die Ausgießung des heiligen Geistes.*)

Die Bibel von St. Paul ist die letzte Leistung, deren Entstehen unmittelbar mit dem Namen eines Sprossen der karolingischen Dynastie verknüpft ist.

Das Bild der Entwickelung der Buchmalerei in der Karolingerzeit wäre aber kein gerundetes und abgeschlossenes, wenn man bloß deren Leistungen in den Mittelpunkten der Kultur ins Auge faßte. Weiter gegen die Peripherie zu schwächen sich zwar die von dem großen Karl gegebenen Anregungen ab, aber die Lust, künstlerisch zu schaffen, ist nicht minder vorhanden. Diese Leistungen stehen dann allerdings an entwickeltem Geschmack, an Durchbildung der Formen, an solider Technik in höherem oder minderem Grade hinter den Schöpfungen jener bevorzugten Stellen zurück, aber der Mangel erzeugt doch wieder einen Vorzug: je mehr Vorbilder und Lehre fehlen, um so mehr ist die Phantasie auf ihre eigene Kraft angewiesen. Ohne das energische Eingreifen Karls wäre die Entwickelung unbedingt außerordentlich verzögert worden, aber in den unbeholfenen und doch kühnen Versuchen bildschöpferischer Phantasie, wie sie unabhängig von Vorbild und Lehre entstanden, können wir das künstlerische Gären und Werden des nationalen Geistes, seine Eigenart in ihren Fehlern und Schwächen besser belauschen als dort. Den Übergang der ganz unter der Geschmacksrichtung des Hofes Karls und seiner Nachfolger stehenden und von dort mächtig geförderten Kunstrichtung zu den ganz sich selbst überlassenen Leistungen stellte die Buchmalerei des Klosters St. Gallen am besten vor Augen.**)

---

*) Die schönsten Miniaturen (38) der Bibel von St. Paul hat Westwood publiziert: The Bible of the monastery of Sanct Paul near Rome described and compared with other carlovingian manuscripts. Oxford and London 1871. Einzelnes bei D'Agincourt, Malerei, Taf. XL bis XLV der deutschen Ausgabe.

**) Anmerkungsweise sei aber vorher einer Leistung gedacht, welche zwar einem angelsächsischen Schreiber und Maler angehören wird (ich stimme darin mit Lamprechts Annahme „Initialornamentik des VIII—XIII. Jahrhunderts“, S. 26, überein), die aber wahrscheinlich auf deutschem Boden, vielleicht in Trier entstand. Es ist die reich illustrierte Handschrift einer Apokalypse vom Ende des VIII. Jahrhunderts. Kein Zweifel, daß ein frühchristliches italienisches Werk dem Maler Vorbild war, aber ebenso zweifellos ist es, daß er in den Details



Aus dem Psalterium aureum in St. Gallen.

ür die Entwickelung von Wissenschaft und Kunst in Deutschland ist das Kloster St. Gallen erst nach Mitte des IX. Jahrhundert von Bedeutung geworden. Sein Aufschwung ist geknüpft an den Namen des Abtes Grimald, der an der Hofschule Karls des Großen seine Bildung empfangen, und nun, als ein Günstling Ludwigs des Deutschen, 841 zum Abte von St. Gallen berufen wurde. Er war der Vermittler jenes Einflusses, welcher der zwischen fränkischen, langobardischen und namentlich irischen Stilelementen schwankenden Buchmalerei, wie sie bisher im Kloster geübt worden war, eine feste Richtung gab. Alle Handschriften, die nachweislich unter Abt Grimald entstanden, zeigen von dem entschiedenen Umschwung, der eingetreten war (Nr. 81, 82, 83 der St. Galler Stiftsbibliothek). Wie schnell vorwärts man aber auf diesem Wege ging, das beweisen die zwei Musterleistungen der St. Galler Schule. Die erste, der von Folchard geschriebene und künstlerisch ausgestattete Psalter, entstand noch vor 872, die zweite fällt an das Ende des IX. Jahrhunderts und ist der sogenannte goldene Psalter von St. Gallen.

Der Folchard-Psalter zeigt in seiner Ornamentik, daß die Stilgesetze der entwickelten karolingischen Kunst seinen Urheber zur Nacheiferung reizten. Nachklänge der älteren Tierornamentik finden sich nur spärlich, dagegen äußert sich die Macht einheimischer Tradition in der Vorliebe für das Gerimsel und Bandwerk, welches hier noch gleichberechtigt neben dem Blattwerk erscheint, während es zur selben Zeit in den Schreibstuben von Metz und Tours, wie wir sahen, schon in seiner Verwendung äußerst beschränkt war. Die technische Ausführung ist glänzend. Sämtliche Initialien (ungefähr 150), sind mit farbigem Grund unterlegt, Blätter und Riemen kräftig vergoldet oder versilbert, und die Konturen von derben menningroten Strichen eingefaßt. Die Doppelarkaden, welche auf den ersten acht Seiten der Handschrift die Litanei umrahmen, zeigen Stützen, die ähnlich wie im Ebon-Evangeliar und der daran sich schließenden Handschriftengruppe in eine Ornamentik von Blättern und Bändern aufgelöst erscheinen. Den Kapitellen fehlt jede Erinnerung an antike Formen und die Basen sind als umgekehrte Blattkapitelle gebildet; einmal wird ein kauernder Mann

---

der Darstellung dem eigenen Schilderungsdrange rückhaltlos nachgab. Mit der ersteren Thatsache hängt die kunstgeschichtliche Bedeutung des Werkes zusammen: sie weist auf die Existenz wie auf die Beschaffenheit frühchristlicher apokalyptischer Cyklen hin; die letztere Thatsache bedingt die kulturgeschichtliche Bedeutung, indem der Maler nur Tracht, Sitte, Gewohnheiten des nationalen Lebens vorführte. Auf die Formgebung erstreckt sich der Einfluß der alten Vorlage nur wenig, auf die Technik gar nicht. Der Stil ist ungeschlacht, ja roh, die Technik ist Federzeichnung, die in wenigen Tönen angetuscht wurde. Gold und Silber mangelt gänzlich. Eine ausführliche Würdigung der Malereien dieser Handschrift wird Dr. Frimmel in einer vorbereiteten Untersuchung über die Apokalypsen des Mittelalters geben.

als Säulenfuß verwendet. In den Bogen der Arkaden haben die Brustbilder von Heiligen, Christus, zwei Szenen aus der Geschichte Davids und zwei aus dem Leben des Klosters (eine Darstellung, die eine Klosterschule vorführt, und die Widmung des Buches an Christus durch Folchard und Hartmuot) Platz gefunden, die aber in nichts, weder in Formen noch in Technik an unmittelbares Einwirken antiker Vorbilder gemahnen. Die Zeichnung ist mit ungeschickten Federzügen entworfen, dann für die Gewänder mit Deckfarbe ausgefüllt, öfters aber auch nur laviert. Die nackten Teile dagegen sind im Pergament ausgespart und mit wenigen dünnen Strichen von mennigroter Farbe belebt, welche den Konturen der Augenlider, der Wangen, Unterlippe und der Finger folgen. Am wirksamsten ist die Darstellung der Klosterschule: abgesehen von dem kulturgeschichtlichen Reiz fesselt das sichtliche Bestreben des Malers, der Wirklichkeit ganz gerecht zu werden. So fehlerhaft die Zeichnung im Detail, so dürftig die Charakteristik: die Umrißlinie der schreibend, lesend, nachsinnend vorgeführten acht Schüler ist lebendig und im wesentlichen richtig.

Der gleichen Zeit gehört die Federzeichnung eines „Paulus von Juden und Heiden verhöhnt" an (Cod. 64 der St. Galler Bibliothek als Illustration zur „Epistola Pauli ad Romanos"), ein kühner Versuch, ganz selbständig einen historischen Vorwurf zu gestalten. Die lebhaft agierenden Juden und Heiden sind in Zeittracht gekleidet, Kopf und Haltung des Paulus beweist, daß der Zeichner das Machtvolle, Beherrschende der Persönlichkeit des Apostels zum Ausdruck bringen wollte. Trotz der unruhigen und etwas schwülstigen Gewandbehandlung gehört diese Gestalt zu den bedeutendsten Offenbarungen des karolingischen Kunstgeistes.

Eine höhere Stufe als der Folchard-Psalter, namentlich auf dem Gebiete der Figurenmalerei bezeichnet das Psalterium Aureum, der goldene Psalter in St. Gallen. Zwar decken sich auch hier nur in der Ornamentik Wollen und Können, aber uns zieht in den figürlichen Darstellungen der kühne Mut an, der daran geht, nur mit dürftigen karolingischen Reminiszenzen ausgerüstet, aus eigener Phantasie heraus, die sich ihre Kräftigung an den Bildern des wirklichen Lebens holt, eine Reihe von Szenen zu schaffen, welche dem geschriebenen Worte Leben und Wirklichkeit geben sollen. Den Anfang dieser Darstellungen bildet das typische Bild von David mit seinen Chören, doch hier wieder anders abgewandelt als im Psalterium oder der Bibel Karls des Kahlen. Hier thront David auf hohem Polstersitze, die Trabanten fehlen, zwei der obersten Sängermeister schlagen Cymbeln, zwei tanzen. Nach einer Darstellung des heil. Hieronymus als des Übersetzers der Bibel folgen nun sechzehn Illustrationen, welche Begebenheiten aus der Geschichte Davids vorführen. Schon in der Aufführung und in der Wahl der Szenen zeigt hier der Künstler seine Unabhängigkeit sowohl von Byzanz wie von Rom. Der allegorisierenden Auffassung der Byzantiner geht er durchaus aus dem Wege, und von der Stimmung, welche die Wahl der Motive im altchristlichen Rom leitet, unterscheidet sich die seine durch die Lust an Kriegsgetöse und Schlachtenlärm. Und diese Stimmung der Zeit kleidet sich auch in das Gewand der Zeit. Die Darstellungen beginnen mit der Salbung Davids durch Samuel, der Erbauung der Stiftshütte, der Aufstellung der Bundeslade; dann führt uns der Maler mit besonderem Behagen Davids Kämpfe und seine Verfolgungen durch Saul vor. Gerade in diesen Szenen vergessen wir über den Drang lebendig zu schildern, über der oft

glücklich zum Durchbruch kommenden guten Beobachtungsgabe die Unbeholfenheit der Hand und die technische Dürftigkeit. Der Auszug des Heeres z. B. zeigt in der ganzen Auffassung, in der Haltung der Reiter, dem munteren Schritt der Pferde, daß



Auszug der Krieger. Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen.

der Maler bemüht war, Selbstgeschautes so treu, als es ihm möglich, wiederzugeben. Dieses Streben nach Naturwahrheit geht allerdings nur auf die allgemeine Bewegungslinie, auf den Kontur des Hergangs — oder besser auf dessen ideelle Wahrheit; das Detail der Natur nachzubilden, die äußere Erscheinung naturwahr wiederzugeben, kommt dem Künstler gar nicht in den Sinn. Er malt die Pferde rot, grau, gelb,

violett, er giebt dem Haupthaare bald den Glanz des Goldes (Hieronymus), Silbers (David), bald die Farbe von grün, purpur, mennigrot ohne jegliches Bedenken, wohl nur aus Freude an der Farbe. Seine Zeichnung ist immer unbeholfen, unrichtig, aber das hindert ihn nicht, selbst lebendigste Bewegung schildern zu wollen. Seine Technik ist die, daß er die Zeichnung meist nur schwach laviert, bloß bei den Initialen wendet er durchgängig Deckfarbe an. In der Ornamentik sind die irischen Anklänge seltener als im Folchard-Psalter.

Den Künstler — oder nach anderer Meinung — die Künstler des goldenen Psalters kennen wir nicht, aber wir wissen, daß in jener Zeit, da er entstand, und der unmittelbar darauf folgenden St. Gallen eine Reihe von Brüdern besaß, deren Können und Charakter eine solche Leistung wohl zugetraut werden darf. Abt Salomon III. selbst, der von 890 bis 920 an der Spitze des Klosters stand, war ein Künstler im Malen der Handschriften; Sintrams Finger wurden von aller Welt diesseit der Alpen bewundert, und St. Gallen besitzt noch sein Hauptwerk, das Evangelium longum (Stiftsbibliothek Nr. 53), dem freilich die künstlerisch durchgebildete Ornamentik des Folchard-Psalters oder des goldenen Psalters mangelt.*) Und nun erst Tuotilo, „ein Mensch von Muskelarmen und von allen Gliedern so, wie Fabius die Athleten auszulesen lehrt. Er war beredt, von heller Stimme, zierlich in erhabener Arbeit und ein Künstler in der Malerei, ein Musiker“... „Ein geschickter Bote in der Ferne und Nähe, war er in Bauten und in seinen übrigen Künsten erfolgreich, des Zusammenfügens der Worte in beiden Sprachen (latein und deutsch) mächtig und von Natur darin tüchtig, im Ernst und im Scherz dergestalt gemütlich, daß einst unser Karl (der Dicke) denjenigen gescholten hat, welcher einen Menschen von solcher Naturanlage zum Mönche gemacht habe. (Ekkehart IV. cap. 34.)

Mit St. Gallen wetteiferten andere Klöster, so Fulda, wo bereits durch Hrabanus (Abt 822—842) ein bestimmter Teil der Einkünfte des Klosters der Herstellung künstlerischer Arbeiten zum Schmucke der Kirche zugewiesen wurde und wo begabte jüngere Novizen und Brüder, wie in jeder anderen Kunsttechnik, auch in der Buchmalerei unterrichtet wurden. So Corvey, wo auf das Jahr 895 ein Bruder Theodegar gerühmt wird, der mit der Feder, gar künstlich, das Leben Christi zu zeichnen verstand. Die Beziehungen, in welchen Hrabanus zu den karolingischen Hofkreisen stand, werden wie in St. Gallen gewiß nicht ohne Rückwirkung auf die Malerei geblieben sein. Mochte in solchen Klosterschulen, die außerhalb des unmittelbaren Einflusses der Hofkultur standen aber doch mit derselben Fühlung hatten, noch eine Vermittelung zwischen karolingischen Tendenzen und kühnem aber in seinen Äußerungen unbeholfenem Selbständigkeitsdrang eintreten, so fehlen uns auch die künstlerischen Leistungen dieser Periode nicht, welche der Mangel jeder Schule charakterisirt, wo jede ernste Rücksicht auf Vorbilder aufgegeben, die höchstens unter dürftiger Einflußnahme unverarbeiteter oder nur leise nachwirkender künstlerischer Eindrücke, ohne Übung, nur aus dem Drange zu gestalten, entstanden sind. Hierher gehören die Illustrationen in der Wessobrunner Handschrift (München, kgl. Bibliothek, lat. 22053),

*) Zwei Buchstaben, ein L und ein C von besonderer Schönheit, sollen nach Eckhardts IV. Casus Sancti Galli das Werk des Abtes Salomon sein (I. 28).

welche den Traktat über die Aufsuchung wie Auffindung des Kreuzes (De inquisitione vel inventione crucis) begleiten. Es sind 18 Federzeichnungen, in welchen nur Geräte, Gewänder, hie und da das Haupthaar leicht angetuscht worden sind. Die stammelnde Hand eines Kindes giebt sich darin kund. — Die Zeichnung der Köpfe begnügt sich mit den dürftigsten Zügen; der Ausdruck der Bewegung ist nicht selten von krampfhafter Lebendigkeit, manchmal aber verhältnismäßig wahr zur Erscheinung gebracht. Dies ist z. B. der Fall bei der Zeichnung des Waffenträgers auf fol. 12 terg., bei den beiden nach dem Kreuz grabenden Männern (fol. 13). Helena erscheint in der Fürstentracht der Zeit, wie überhaupt Zeitkostüm durchgängig zur Anwendung kommt.



Taufe der Juden. Aus dem Wessobrunner Kodex in München.

Die Handschrift mit ihren Zeichnungen entstand 814 oder 815. Es ist nur ein geringer Fortschritt, welcher in den Illustrationen des ein halbes Jahrhundert später entstandenen Heliand von Ottfried aus Weißenburg im Elsaß bemerkt werden kann (Wien. Hofbibliothek). Drei Bilder enthält die Handschrift: Christi Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und die Kreuzigung. Von diesen ist das Abendmahl ein rohes Machwerk späterer Zeit. Wahrscheinlich ist damals auch der Einzug in Jerusalem überarbeitet worden, an welchen die drei Köpfe über den beiden Figuren rechts, dann alle Figuren in der oberen Hälfte des Bildes sich als spätere Zuthat erweisen. Auf die allgemeinen Linien der Komposition der Kreuzigung mag die Erinnerung an ein frühchristliches Elfenbeinrelief eingewirkt haben. Eingehender einem Vorbilde zu folgen, wäre der Zeichner gar nicht in der Lage gewesen; er giebt nur die allgemeinen Linien des Körpers wieder, ohne eine Spur von Modellierung. Aber die Bewegung ist ausdrucksvoll und, soweit das Ursprüngliche am Einzug in Jerusalem

ein Urteil gestattet, mit Hilfe aus dem Leben geschöpfter Anregungen zum Ausdruck gebracht. Die Zeichnung war ursprünglich nur leicht laviert; die Deckfarbe in einzelnen Gewandpartien ist wohl durchaus spätere Zuthat.

So sind denn bereits im karolingischen Zeitalter die Spuren einer künstlerischen Richtung wahrnehmbar, die in schroffem Gegensatz zu jenen mächtig herrschenden Schulen steht, welche durch Vorbild und Lehre eine hohe formale Vollendung erreichen, aber auch so sehr unter dem Bann der Vorbilder sich befinden, daß sie nur schüchtern dem eigenen Auge und noch zaghafter der eigenen Phantasie zu vertrauen wagten. Die erstere Richtung dagegen von der großen antikisierenden Bildungsströmung mehr oder minder abgeschlossen, muß wollend oder nichtwollend eigene Wege gehen, sie fühlt sich gezwungen, der großen Lehrmeisterin der Natur Blicke zuzuwerfen, zunächst allerdings noch schüchtern und völlig ratlos gegenüber dem Geschauten.

An welche der beiden Richtungen der Beginn der Entwickelung eines nationalen Stils sich knüpfen wird, kann nicht zweifelhaft sein. Freilich noch länger als zwei Jahrhunderte übt die durch Karl den Großen begründete Richtung die unbestrittene Herrschaft aus, erreicht sogar erst lange nach dem Sturze des karolingischen Weltreichs, gefördert und genährt durch neue mächtige Anregungen, die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Erst dann beginnt ihre Lebenskraft, die nicht in dem nährenden Boden der Natur, sondern nur in schwachen Abbildern derselben wurzelt, mehr und mehr zu versiegen, um endlich der kräftig gewordenen volkstümlichen Richtung völlig zu erliegen. Das zu schildern ist dem folgenden Abschnitt vorbehalten.*)

---

*) Abbildungen für dieses Kapitel bietet außer schon Citiertem das monumentale Werk von Bastard (Peintures et ornaments des manuscripts) in seltener Reichhaltigkeit. Einige Ergänzungen geben noch: Du Sommerard: Les Arts au moyen âge, Album; Humphrey: The illuminated books of the Middle Ages; Westwood: Palaographia Sacra Pictoria; Silvestre: Paléographie Universelle, das schon citierte Werk von Ed. Fleury über die Miniaturen der Bibliothek zu Laon und dessen: Les Manuscrits a miniature de la bibliothèque de Soissons (1865). Einzelnes in der Publikation der Palaogr. Society. Das Psalteriun Aureum von St. Gallen hat Rahn in einer mustergültigen, mit Abbildungen reich ausgestatteten Monographie behandelt. Andere Specimina der St. Galler Bibliothek in dem seltenen Werke Imagines et Fac-Similia juxta exemplaria Codicum Sangallensium (Cooper Rymeri foedera appendix). Das Evangeliar Karl des Großen in der Schatzkammer in Wien ist Gegenstand einer gleichfalls mit Abbildungen versehenen Monographie Arneths in den Denkschriften der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Cl. Bd. XIII.



Darstellung der Tapferkeit. Aus dem Sakramentarium von Autun.

4*


Aus d. Hs. 139 der Dombibliothek zu Trier.

III.

Unter der Herrschaft lateinisch-karolingischer Überlieferung.

Die Zerstörung des karolingischen Weltreichs, die Geburtswehen, welche die Schöpfung des modernen Deutschlands und Frankreichs begleiteten, haben die unter Karl dem Großen angebahnte litterarische und künstlerische Entwickelung nicht von der Wurzel aus abgebrochen. Die durch die karolingische Dynastie besonders bevorzugten Klöster wurden zwar, als die vornehmsten Träger dieser Entwickelung, durch den Wechsel der Dinge betroffen, aber dafür blühten auf eigentlich deutschem Boden, gefördert durch die Gunst der neuen Dynastie, andere Stiftungen empor, welche, in gleichem Geiste und von gleicher Thatkraft getragen, auf den von jenen eingeschlagenen Wegen weiter gingen. Doch das entsprach dem Lauf der Dinge und den natürlichen Entwickelungsgesetzen, daß die Energie der Wirkung der von Karl gegebenen Anregungen sich schwächte, wie dies die Leistungen vom Ende der karolingischen Epoche schon bewiesen, und daß also Gefahr vorhanden war, die von Karl angebahnte Richtung könne sich früher ausleben, bevor eine ganz auf nationalem Boden emporgewachsene im stande gewesen wäre, die künstlerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Und dieses Ausleben hätte beschleunigt werden müssen, wenn die Zersetzung des karolingischen Reiches ein langwieriger chronischer Prozeß geworden wäre.

Das letztere war nicht der Fall, denn mit der Königswahl von 919 war Deutschland als Staat geschaffen und erhielt in Heinrich einen mächtigen Schirmherrn seiner nationalen Ehre und Macht. Aber auch die erstere Sorge wurde benommen. Heinrich selbst mußte allerdings die Jahre seiner Regierung fast ausschließlich der äußeren und inneren Sicherung des neugegründeten Reiches widmen, aber schon unter seinem Sohn und Nachfolger Otto I. ward auch der geistige Ausbau des Reiches in Angriff genommen. Der Mittelpunkt dieser Strebungen war Bruno, Erzbischof von Köln, Ottos Bruder und diesem „in heiterer Gemeinschaft des Lebens und aller Geschäfte" bis zum Tode verbunden. Die Quellen, von welchen man die wunderthätige Erneuerung und Blüte geistigen Lebens erhoffte, waren dieselben, aus welchen die karolingische Zeit geschöpft hatte: Bruno selbst ist der gelehrte Vermittler unter den streitenden gelehrtesten Kennern des griechischen und römischen Altertums. Und sein Beispiel treibt zur Nachfolge. Zahlreicher als in karolingischer Zeit werden nun die Pflanzschulen antiker Bildung und so eifrig wie nur die Genossen der litterarischen

Tafelrunde Karls des Großen widmen sich die Schüler Brunos dem Studium der Schriftmäler des klassischen Altertums. In St. Gallen entsteht der in lateinischen Hexametern geschriebene deutsche Heldengesang Ekkehards, Walter mit der starken Hand (Waltarius manu fortis), im Kloster Gandersheim wetteifert die Nonne Roswitha in sechs in lateinischer Prosa geschriebenen Komödien mit Terenz selber; die Romane des sinkenden Altertums, so der von Alexander dem Großen, oder der Abenteuerroman Apollonius von Tyrus, werden Lieblingslektüre der Gebildeten. Die Bildungstendenzen und die Geschmacksrichtung der karolingischen Zeit haben also keinen Wandel erfahren, wie denn ja auch die Wiedergeburt des römischen Weltreichs der ideale Zielpunkt politischer Thatkraft blieb. War das Reich der Franken noch zeitlich enger an das römische Weltreich geknüpft, so stellten nun die fortwährend unternommenen Römerzüge eine innigere Fühlung mit den antiken Kulturdenkmälern her, und nicht bloß die Leiber christlicher Märtyrer brachte man über die Alpen, sondern auch die geistigen Reliquien heidnischer Weisen und Dichter.

Diese Strömung der Zeit bedingte es, daß der durch die karolingische Malerei angesammelte Formenschatz wie ein Eigengut angesehen wurde. Dieselben monumentalen Quellen, aus welchen jene schöpfte, hatten ja die unangefochtene Autorität behalten. Nur eine Frage heischt Antwort. Trat nicht das orientalische Element, das seinen Weg schon in die karolingische Kunst gefunden hatte, begünstigt durch politische Verhältnisse, in kräftigen Wettbewerb mit der weströmischen Autorität? Weil man an einen vollständigen Abbruch des künstlerischen Lebens in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts glaubte, darum bedurfte man auch eines besonderen Deus ex machina, der die mächtige Anregung zu dem Wiederbeginn der Entwickelung gab. Die Heirat Ottos II. mit der Byzantinerin Theophanu bot Veranlassung, diesen Deus ex machina in griechischen Malermönchen zu finden. Zunächst hat Theophanu als Gattin Ottos II. und als Vormünderin Ottos III. durch nichts verraten, daß sie etwas anderes sein wolle, als des deutschen Reiches Fürstin. Das Zeremoniell des Hofes, zum Teile auch die Frauentracht mögen durch Theophanu einige Änderungen erfahren, die griechische Sprache zum mindesten in Hofkreisen populärer als bisher geworden sein: die Kunstentwickelung erlitt keine nachweisbare Umlenkung auf dem in der Karolingerzeit eingeschlagenem Pfade; selbst unter Ottos III. Herrschaft, die in weit höherem Maße, als seine Mutter, morgenländische Sitten und Einrichtungen begünstigte, änderte sich dies nicht. Werke byzantischer Kleinkunst hatten schon zur Merovingerzeit ihren Eingang ins Abendland gefunden, schon Karls des Großen Vater Pipin besaß griechische Bücher; das ist auch jetzt nicht anders geworden, ja bei den gesteigerten Luxusbedürfnissen, bei dem starken Verkehrszug zwischen Morgen- und Abendland nahm jetzt die Einfuhr byzantinischer Kunstindustrie in hervorragendem Maße zu und einzelne Techniken der Kleinplastik gehen im ganzen Abendland zu Byzanz in die Lehre. Die Kunstproduktion der Zeit ist zu naiv, um nicht Anregungen da aufzunehmen, wo sie diese findet, so hat sich auch die Malerei nicht gegen die Werke byzantinischen Kunstfleißes abgeschlossen. Weil sie aber, ungleich den meisten Kleinkünsten, bereits eine fest eingewurzelte technische und stilistische Überlieferung hatte, darum trat dieser Einfluß nicht als bestimmende Macht in der Entwickelung zu Tage, sondern nur in vereinzelten Werken und ist auch dann zumeist nur stofflicher, d. h. ikonographischer Art.

Klöster und Bischofsresidenzen bergen jetzt wie früher die Schreibstuben und Malerwerkstätten; hat nun auch die Wanderlust griechischer Mönche manchen Insassen in die abendländischen und auch deutschen Klöster geliefert, wer wollte gerade in diesem vereinzelten Insassen jedesmal das künstlerische Genie des Klosters entdecken? Im elften Jahrhundert lassen sich hundertsiebzehn Fahrten nach dem heiligen Lande zählen, die meisten nahmen ihren Weg über Byzanz, und doch hat dieser wie nie zuvor lebendige Verkehr mit griechischer Kultur kein erfrischendes erneuendes, aber auch kein ablenkendes Element der dem völligen Verfall zueilenden deutschen Malerei zugebracht. Die äußeren Anhaltspunkte fehlen also, die einen bahnweisenden Einfluß des byzantinischen Elementes auf die deutsche Malerei erklären könnten; für die Unabhängigkeit in der Formensprache, in der Farbenwahl und Farbenstimmung, selbst in der Maltechnik werden die Denkmäler selbst Zeugnis ablegen.

Wenn so die Malerei dieses Zeitraums ihre künstlerischen Grundsätze von der karolingischen Malerei herübernimmt, wenn ihre Formensprache aus gleichen Quellen schöpft, wenn sie sich auch da, wo die karolingische Malerei schöpferisch auftrat — im Ornament — als der Träger des gleichen Formengeschmacks erweist, so wird es klar, daß ihre Bedeutung für die Entwickelung nur darin liegt, die übernommene Formensprache veredelt, sie aber auch biegsamer gemacht zu haben, was schon durch den leidenschaftlicheren Takt, welcher Empfindung und Bewegung eigen war, gefordert wurde — und daß sie in der überkommenen Sprache den Ausdruck für eine große Zahl neuer Motive, welche der karolingischen Malerei noch fremd waren, gefunden hat. Zunächst erfuhr der biblische und legendarische Bilderkreis eine namhafte Erweiterung. Diese Erweiterung kam besonders dem Neuen Testament zu gute. Wahrscheinlich ist darauf die kirchliche Liturgie von maßgebendem Einflusse gewesen. Auch für das Mittelalter bleibt die Lehre der Kirchenväter in Ansehen; die Malerei hat zwar auch einen ornamentalen Zweck, doch vor allem einen pädagogischen: sie ist die Bibelschrift für die Analphabetiker. Und wie nun die Liturgie der Messe und des kirchlichen Offiziums im Jahrescyklus die Heilsgeschichte vom Fall bis zur Erlösung feiert, wie sie diese den Gläubigen durch den Mund des Predigers verkündet, so soll die Malerei mit ihren Mitteln diese Aufgabe der lehrenden Kirche unterstützen.

„Wenn die gläubige Seele zufällig das mittels Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn gewahr wird, ergreift es sie. Wenn sie betrachtet, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen des ewigen Lebens sie empfangen, wählt sie die Bahn eines besseren Lebens. Wenn sie sieht, wie viel Himmelsfreuden, wie viel Qualen höllischen Feuers es giebt, ermutigt sie das Vertrauen auf ihre guten Thaten und schlägt die Furcht darnieder bei Betrachtung ihrer Sünden“ — sagt Theophilus in der Einleitung seiner kunsttechnischen Encyklopädie, welche in diesem Zeitraum geschrieben wurde. Die Liturgie war es auch, welche die schon von der Karolingerzeit angenommene typologische Anordnung, d. h. die durch innere Bezüge bestimmte Gegenüberstellung von Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, durch ihre parallele Anordnung der Lesestücke der Epistel und des Evangeliums angeregt hatte, und nun auch weiterhin populär machte.

Von Darstellungen aus dem Neuen Testament traten nun die Thaten und Wunder Christi in den Vordergrund, die Passion, welcher die karolingische Malerei wenig

Neigung entgegengebracht hatte, wurde nun über die römisch-altchristliche Malerei hinaus um einige Motive bereichert (z. B. Dornenkrönung), und ebenso fanden die Gleichnisse bereits gegen Ende des zehnten Jahrhunderts vereinzelte Gestaltung.

Die Reliquienverehrung, die im zehnten und wiederum im elften Jahrhundert an einzelnen Stellen eine bis zum Paroxismus reichende Steigerung erfuhr, gab dann die Anregung für ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende in den Bereich künstlerischer Darstellung. Ebenso findet die in Aufnahme kommende Verehrung Mariens mit Beginn des elften Jahrhunderts bereits ein vernehmliches Echo in der Malerei. Ihr Leben auf Erden, wie es die Apokryphen erzählen, ihre Verherrlichung im Himmel, werden Gegenstand künstlerischer Darstellung.

In der Buchmalerei gab auch der Inhalt der klassischen Dichter und Schriftsteller, die nicht minder eifrig als die heiligen Schriften von Mönchen und selbst von Nonnen für das Kloster selbst und für Gönner desselben abgeschrieben wurden, Stoff für die künstlerische Darstellung. Manchmal wurden die antiken Illustrationen nachgezeichnet, manchmal aber wagte man sich daran, den Inhalt des Dichters oder Schriftstellers nach eigener Auffassung schlecht und recht in Bilder zu übersetzen. In der Wandmalerei hat, wie in der karolingischen Epoche, auch das Zeitgeschichtliche hie und da Darstellung gefunden.

Wie schon angedeutet wurde, waren auch in diesem Zeitraum geistliche Würdenträger, Bischöfe und Äbte, die eigentlichen Förderer der Kunst; und zwar nicht bloß im Sinne des Mäzenatentums, sondern auch durch persönliches Eingreifen. Hadamar von Fulda (927—956) z. B. erneuerte die Anordnung des Rhabanus, durch welche ein wesentlicher Teil der Klostereinkünfte künstlerischen Zwecken zugewendet und die Heranziehung künstlerischen Nachwuchses zu einer stäten Angelegenheit der Klosterleitung gemacht wurde. Ganz ähnliche Ziele verfolgte Bardo, als er im dritten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts zum Abte des Klosters Werden berufen wurde. Dem Abt des lothringischen Klosters Gorze, Johannes (im Kloster seit 933), rühmt sein Schüler und Biograph nach, daß er in fast allen Künsten erfahren gewesen sei. St. Gallen besaß unter der Regierung des Abtes Purchard Insassen, die in jedem Zweig der Wissenschaften und Künste mit den Besten der Zeit wetteifern konnten, so Notker, der Dichter, Arzt und Maler war, und Chunibert; und im benachbarten Kloster Reichenau wurde Abt Witigowo (985—997) bis zur Verschwendung durch seinen Kunsteifer fortgerissen. Corvey, Tegernsee, Petershausen verzeichnen in ihren Annalen und Chroniken mit Stolz die Namen von Brüdern, welche durch ihre künstlerischen Leistungen das Kloster berühmt machten. Hinter den Klöstern blieben die Verwalter der Bistümer nicht zurück. Die kräftigen Anregungen, welche Ottos I. Bruder, der Erzbischof Bruno von Köln, gegeben, wirkten weiter. Bis zum Ausgang des zehnten und Beginn des elften Jahrhunderts sind die Geisteserben Brunos nicht selten, die politische Gewandtheit, ausgreifende Thatkraft mit unbescholtenem Wandel, hoher wissenschaftlicher Bildung und regem, nicht selten leidenschaftlichem Kunsteifer verbinden. Aribo von Mainz, Gebhard von Konstanz, Thietmar von Merseburg, Meinwerk von Paderborn, vor allen aber Bernward von Hildesheim, sind typische Zeugen dafür. Um ein Zeugnis für viele anzuführen, mag Thangmar, der Lehrer und Biograph Bernwards, über diesen das Wort haben:

„Auch war keine Kunst, die er nicht versuchte, wenn er sie auch nicht bis zur Vollkommenheit sich aneignen konnte. Nicht nur in unserem Münster (Hildesheim), sondern an verschiedenen Orten richtete er Schreibstuben ein, so daß er eine reichhaltige Büchersammlung, sowohl göttlicher als philosophischer Schriften zusammenbrachte. Die Malerei aber und die Skulptur und die Kunst, in Metallen zu arbeiten und edle Steine zu fassen und alles, was er nur feines in dergleichen Künsten ausdenken konnte, ließ er niemals vernachlässigen, so daß er auch an überseeischen und schottischen Gefäßen, die der königlichen Majestät als besondere Gabe dargebracht wurden, das, was er selten und ausgezeichnet fand, zu nützen wußte. Er führte auch talentvolle, vorzüglich begabte Knaben mit sich an den Hof oder auf längere Reisen und trieb sie an, sich in allem dem zu üben, was in irgend einer Kunst als das würdigste sich darbot. Außerdem beschäftigte er sich mit musivischen Arbeiten zum Schmuck der Fußböden und verfertigte auch Dachziegel nach eigener Erfindung ohne irgend eine Anweisung."

Die Leistungen der Malerei dieser Periode liegen wie zur Karolingerzeit auf dem Gebiete der eigentlichen Wand- und Buchmalerei. Die Tafelmalerei ist wenig und nur in roher Art geübt worden, wie sich aus den Andeutungen des früher erwähnten Theophilus schließen läßt. Das Mosaik trat als Wandschmuck zurück. Italien, das für diesen Zweig der Malerei dem Norden die Lehrer gesandt hatte, sah ja auf eigenem Boden diese Technik in solchem Maße in dieser Zeit verfallen, daß es Meister aus Byzanz herbeirufen mußte, um die alte Technik wieder aufleben zu machen.



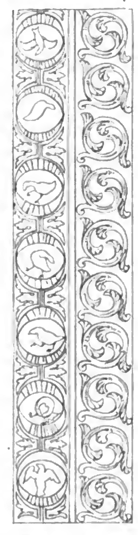
Aus dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg.

chon die altchristliche Basilika forderte für die Apsis und die Oberwände des Mittelschiffes malerischen Schmuck. Die romanische Kirche, welche nur eine durch ethnographische und liturgische Einflüsse bedingte Entwickelung der römischen Basilika ist, hat wie diese für die breiten Wandflächen der Dekoration dringend bedurft.

Kein Wunder, daß wir von zahlreichen großen Bildercyklen hören, welche gleichsam eine monumentale Bilderbibel im Innern der Kirche aufrollen sollten. Leider nur hören! denn elementare Ereignisse und der Wandel des Kunstgeschmackes haben gleichviel dazu beigetragen, die monumentalen Zeugnisse des ersten Aufschwunges deutschen Kunstgeistes, persönlichen Ruhmesdranges und religiösen Feuereifers zu zerstören. Doch ein großartiges Denkmal der Wandmalerei vom Ausgang des zehnten Jahrhunderts ist durch die Pietät der Gegenwart für das Thaten und Sinnen der Vergangenheit wiedergewonnen worden: das sind die Wandgemälde in der kleinen Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.*) Dieser eine Cyklus ist aber

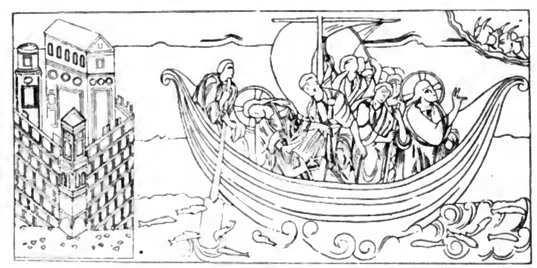
*) Die Wandgemälde in der Georgskirche wurden erst vor wenigen Jahren durch den Pfarrverweser Feederle unter der Tünche entdeckt. Eine mustergültige Publikation verdanken wir Prof. Kraus. Vgl. die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Beer, herausgegeben von Fr Kraus. Freiburg i. B., 1884.

ausreichend, uns den monumentalen Stil jener Epoche, seine Wurzeln und Vorbilder vor das Auge zu führen. Der erste Bau der Kirche war eine Stiftung des Abtes Hatto vom Ende des neunten Jahrhunderts, doch davon haben sich nur die östlichen Teile erhalten. Der prachtliebende Abt Witigowo (von 985 an) unternahm einen Umbau, dem das noch bestehende dreischiffige Langhaus mit der Westapsis angehört. Im Jahre 997 mußte er seine Würde niederlegen, denn seine Baulust, sein Prachtsinn brachte das Vermögen des Klosters in Unordnung. Wir danken ihm seine Verschwendung, entstand doch auf seinen Auftrag hin der reiche malerische Schmuck im Innern der Kirche. Dieser beginnt schon an den Säulen, welche die Schiffe trennen. Die Schäfte haben einen tiefroten Anstrich, die Kapitelle sind mit Gelb in Gelb gemalten Blattornamenten geschmückt. Zwischen den Archivolten sind Medaillons mit den Brustbildern von Propheten und Heiligen auf dunkelbraunem Grunde angebracht. Dann folgt ein dreifacher Mäander, in die Perspektive gezogen — ein ornamentales Motiv, welches auch von der karolingischen Malerei mit Vorliebe, namentlich bei den Bogen der Kanonestafeln, angewendet wurde. Darüber befinden sich dann die Wandbilder, die auf blauem Grund, in überlebensgroßen Figuren ausschließlich Ereignisse des Neuen Testaments, und zwar Christi Wunderthaten darstellen, also Christi erlösende Kraft verherrlichen. Senkrecht laufende Ornamentbänder scheiden die einzelnen Gemälde voneinander. Der Inhalt derselben ist folgender: 1) Auferweckung des Lazarus, 2) Erweckung der Tochter des Jairus, 3) Auferweckung des Jünglings von Naim, 4) Heilung des Aussätzigen — dann (auf der entgegengesetzten Wand) 5) die Teufelaustreibung bei Gerasa, 6) Heilung des Wassersüchtigen, 7) Stillung des Seesturmes, 8) Heilung des Blindgeborenen. Darauf folgt unterhalb der Fenster wieder ein Mäanderfries und zwischen diesem die Kolossalfiguren der Apostel. Ein dritter Mäander schließt die Obermauer unter der Decke ab. Unterhalb der Wandbilder laufen metrische Inschriften hin — die sogenannten tituli — welche über den Inhalt der Gemälde aufklären. Bis auf die Heilung des Aussätzigen sind sämtliche der hier dargestellten Stoffe bereits der römisch-christlichen Kunst bekannt — die Heilung des Aussätzigen ist erst auf Elfenbeinen des zehnten Jahrhunderts nachweisbar. Und wie die Stoffe dem altchristlichen Kunstvorrat entnommen, so trägt auch der Stil die Züge dieser Kunst. Christus ist stets unbärtig in jugendlicher Gestalt gebildet, die Köpfe der Heiligen und Apostel zeigen die Typen der römischen Mosaiken. Die antike Gewandung ist bei allen Trägern der Handlung angewendet; sie zeigt glückliche Anordnung und einfachen Wurf — Nebenpersonen sind öfters in die Tracht der Zeit gekleidet. Auch die Architektur trägt den Stilcharakter der lateinischen Kunst, reiner als dies selbst in karolingischen Miniaturen der Fall ist,



Ornamentfries von einer Wand in St. Georg zu Oberzell.

wo vereinzelt orientalische Stilelemente nachweisbar waren. Das reicht aber nicht aus, auf Künstler zu schließen, die aus Italien herbeigerufen worden seien. Aus den latinisierenden Formen weht ein eigentümlich starkes originales Leben, das auf Kräfte weist, die in erlernter fremder Sprache manches Eigene sagen möchten. Ein rührendes Ringen, die übernommenen Typen und Gestalten aus ihrer Ruhe aufzurütteln, die Laute der Empfindung kräftiger zu accentuieren, den inneren Anteil äußerlich durch Bewegung und Gebärde zu bekunden, ist den meisten Gruppen und Gestalten eigen, und der Spott verstummt, auch wenn diese Absicht von so kläglichem Erfolg begleitet ist, wie in der Auferweckung des Lazarus, wo die Figur der Maria Magdalena, die sich zu Christi Füßen niedergeworfen, den Kopf aber nach dem Wunder hin wendet, nur ein unförmlicher verrenkter Menschenklumpen ist. Wie trefflich aber klingt das Momentane der Bewegung bei den ausschreitenden Aposteln in der nachflatternden Gewandung aus, mit welcher dramatischen Lebendigkeit ist das Wunder der Er-



Jesus mit den Jüngern im Schiffe. Wandgemälde zu St. Georg in Oberzell.

weckung des Jünglings zu Naim erzählt, mit welchen burlesken Einzelheiten ist die Heilung des Besessenen ausgestattet, und eine wie großartige Feierlichkeit ist über die Darstellung des Sturmes auf dem Meere gebreitet! Da sind einzelne Züge einer unsicher tastenden, aber doch nach dem Großen und Wahren zielenden Phantasie — die in jener Zeit der italienischen Kunst durchaus fremd geworden waren. Und warum auch fremde Künstler herbeirufen? wie im neunten Jahrhundert, so besaß auch jetzt Reichenau Künstler, die, wie sich später zeigen wird, weit über den Klosterbann hinaus Ruf und Namen hatten.

Die Technik der Wandbilder ist eine sehr sorgfältige. Den Untergrund verputzte man mit gelbem Sand und rieb ihn glatt. Darauf wurden die Figuren zunächst gezeichnet, und die Umrisse mit einem kräftigen Braun nachgezogen. Dann trug man die Farben auf, jedoch wahrscheinlich nicht auf den ganz trockenen Grund, sondern wie Theophilus in seinem kunsttechnischen Handbuch lehrt, auf durch Besprengen angefeuchteter Mauer, da so die mit etwas Kalk versetzten Farben besser hafteten. Hierauf erfolgte die Modellierung der Fleischteile und Gewandung mit breiten Strichen,

erstere braun, letztere der Färbung der Gewandung entsprechend, und endlich wurde das Ganze durch Aufsetzen mehr oder minder kräftiger weißer Lichter vollendet. Von einer eigentlichen Flächenmodellierung durch Halbtöne oder gar Lasuren kann natürlich keine Rede sein.

Die Wandbilder, welche im Innern der Kirche einst auch Chor und Apsis schmückten, sind fast völlig zerstört, erhalten dagegen sind noch die beiden Darstellungen, mit welchen die Stirnseite der Westapsis ausgestattet wurde. Sie führen die Kreuzigung und das Jüngste Gericht vor und sind unbedingt bald nach Vollendung der Wandbilder, also wohl noch gegen Ende des zehnten oder höchstens am Anfang des elften Jahrhunderts gemalt worden. Die Kreuzigung wurde bereits am Ende des fünften Jahrhunderts dargestellt — ob sie in den Ingelheimer Cyklus aufgenommen war, geht aus dem Wortlaut der Verse des Ermoldus Nigellus nicht klar hervor. Hier ist sie auf die einfachste Formel zurückgeführt: Christus, mit kurzem Schurz bekleidet, ohne Krone, zu den Seiten des Kreuzes Maria mit emporgehaltenen Armen und Johannes, die rechte Hand an den Kopf legend, eine Bewegung als Ausdruck der Trauer, die durch das ganze Mittelalter hindurch populär blieb.

Von weit größerer künstlerischer und ikonographischer Bedeutung ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bibel- und auch Kirchenväterstellen giebt es genug, welche zur Darstellung dieses Motivs anregen konnten — dennoch gewann diese Idee in der altchristlichen Zeit keine greifbare Form: die altchristliche Kunst begnügte sich mit einer allegorischen Andeutung, sei es, daß sie wie in einem Mosaik in St. Apollinare Nuovo in Ravenna, Christus darstellte, wie er die Schafe von den Böcken sonderte, sei es, daß sie die sog. Etimasia bildete, d. h. einen Thron, auf welchem ein Evangelium, darüber das Monogramm Christi sich befindet. Erst das sechste Jahrhundert begann in Predigt und Poesie dieser Vorstellung näher zu treten, sie mit Zügen auszustatten, welche stärker zur künstlerischen Gestaltung drängten. Ob die früh karolingische Kunst an dies Problem sich gewagt habe, ist zweifelhaft; eine von Alcuin für die Klosterkirche von St. Avold gedichtete Inschrift, die hier allein in Frage kommen könnte, geht im wesentlichen in ihrer Beschreibung über den Charakter der Majestas domini nicht hinaus, näher dagegen tritt der Darstellung des Jüngsten Gerichts eine der Inschriften, welche ein St. Galler Mönch um die Mitte des neunten Jahrhunderts dichtete, aber gerade hier hegt man gegründete Zweifel, daß diese Verse an einen bereits wirklich vorhandenen Bilderkreis anknüpften. So dürfte die Annahme kaum irrig sein, daß im Abendlande erst die Kunst des zehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich unter dem Bangen der für den Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends prophezeiten Weltkatastrophe an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in seinen charakteristischen Zügen, nämlich Verbindung des Gerichts mit der Auferstehung, sich gewagt hat.*) An eine byzantinische Anregung braucht nicht gedacht zu werden; das Symbolum legte die

*) Ein Blatt des angelsächsischen spätkarolingischen Utrecht-Psalters bringt die wesentlichen Elemente der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (so auch die Auferstehung der Toten) als Illustration zu den Artikeln des Symbolums in flüchtiger Federzeichnung; doch da hier gar nicht der Versuch gemacht wird, diese einzelnen Elemente zu einer einheitlichen Komposition zusammenzuschließen, so kann auch nicht von einer „Darstellung des Jüngsten Gerichtes" im Utrecht-Psalter gesprochen werden.

Verbindung der beiden Motive ebenso nahe, wie die im deutschen Volke lebenden Rechtsgewohnheiten. Jedenfalls, das Wandbild in Oberzell ist die älteste Darstellung des entwickelten Typus im Abendlande. Nicht das Tribunal bloß führt es vor, auch die zu Richtenden erscheinen — die Auferstehung der Toten wird mit der Darstellung der Gewalt und Herrlichkeit des Richters verbunden. In einer Mandorla thront Christus, seine Wundmale weisend, links steht Maria, rechts ein Engel mit dem Kreuze. Zu beiden Seiten sitzen je sechs Apostel — (doch nur von halber Größe wie Christus) — oben schweben vier in lange Gewänder gekleidete Engel, von welchen zwei in die Posaunen blasen, zwei die Bücher des Lebens aufschlagen. Darunter ist dann die Auferstehung der Toten geschildert; zum Teile nackt, zum Teile bekleidet, entsteigen dieselben den Gräbern, fast sämtlich die Hände, Gnade heischend, nach oben streckend.*) Der hier festgestellte Typus hat eine wesentliche Umwandlung durch die Kunst des Mittelalters nicht mehr erfahren; nur eine Erweiterung erhielt er dadurch, daß man noch Momente in die Gestaltung zog, welche jenseit des Herganges des Gerichtes lagen: nämlich die Darstellung des Lohnes und der Strafen der Gerichteten.

Der Gemäldecyklus der Georgskirche zu Oberzell ist das einzige uns erhalten gebliebene umfassende Denkmal der Wandmalerei der karolingisch-ottonischen Kunstperiode, der monumentale Beweis des unverbrüchlichen Zusammenhanges derselben mit dem römischen altchristlichen Stil. Schriftliche Kunde zwar kommt uns von vielen Orten her, namentlich bis über die erste Hälfte des elften Jahrhunderts hinaus, aber die Denkmäler sind verloren; doch ahnen können wir den Reichtum derselben, wenn wir die Berichte der Klosterchroniken lesen, wie den des Chronisten von Petershausen bei Konstanz, über den Wandschmuck der Kirche, welchen ihr Abt Gebhard gab (der Bau von 983 an), oder wenn wir uns mit dem Programm von einer solchen malerischen Ausstattung vertraut machen, wie es in den poetischen Inschriften enthalten ist, die der Benediktinermönch Ekkehard IV. ca. 1025 dichtete, und die dazu dienen sollten, die von dem Erzbischof Aribo für die Kathedrale von Mainz geplante malerische Ausstattung zu erläutern.**) — Auch dieser letztere Inschriftenkreis schließt, nachdem er die ganze Fülle alttestamentlicher und neutestamentlicher Motive mit stark typologischen Anklängen der künstlerischen Gestaltung vorgelegt, mit der Schilderung des Jüngsten Gerichts, die aber bereits der Darstellung des letzten Aktes der menschheitlichen Heilstragödie die Schilderung des himmlischen Lohnes der Guten und der Strafe der Verdammten hinzufügt. Spärlicher sind die Nachrichten, welche von profanen Wandmalereien Kunde geben. Doch daß man auch auf diesem Gebiete an kühnem Wollen nicht dem karolingischen Zeitalter nachstand, bezeugt eine Meldung des Bischof Liutprand. Darnach ließ Heinrich I. seinen über die Magyaren erfochtenen Sieg im oberen

*) Die Fleischteile sowohl im Jüngsten Gericht als auch in der Kreuzigung erscheinen jetzt schwarz infolge chemischer Zersetzung der Farbe. Es ist Adlers Verdienst, zuerst auf die Gemälde der Westapsis hingewiesen zu haben, (Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin, 1870).

**) Vgl. Frdr. Schneider: Der heilige Bardo. Nebst Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien am Mainzer Dom. Mainz, Franz Kirchheim, 1871.

LITHOGR. R. HULCKER. DRUCK W. GREVE

DAS WELTGERICHT. WANDGEMÄLDE AN DER

Geschosse seines Palatiums zu Merseburg durch Malerei verewigen, und zwar in so vollendeter Weise, „daß man viel mehr die Wirklichkeit selbst als deren künstlerisches Abbild zu schauen vermeinte“ — wie der Berichterstatter preisend sich ausdrückt (Liutprandi hist. lib. II. c. 9). Deutet man dieses Lob des Zeitgenossen auch nur mit Rücksicht auf die Thatsache, daß die Entwickelung der Malerei, nicht bloß die Entwickelung der Technik und die Geschicklichkeit der Hand, sondern auch die der allgemeinen Fähigkeit zu sehen ist, so bleibt doch noch so viel übrig, daß hier der Wahrheit des Herganges durch den Ausdruck leidenschaftlicher kräftiger Bewegung Rechnung getragen worden war.


Aus dem Echternacher Evangeliar; Gotha.

Ein einziges Denkmal war es, das einen Schluß auf Komposition und Stil der Wandmalerei dieser Epoche ermöglichte; will man dagegen ein Bild der auf- und absteigenden Entwickelung der Malerei dieses ganzen Zeitraumes, also bis gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts hin gewinnen, so ist es wie in karolingischer Zeit die Buchmalerei, welche zu Rate gezogen werden muß.

Was den vereinzelten Denkmälern der Wandmalerei gegenüber nur den Reiz und die Bedeutung der Vermutung hatte, das erhebt sie zu unantastbarer geschichtlicher Gewißheit: die Einheit des Stils in der karolingischen und sächsischen Periode — sie giebt aber auch Aufschluß über die Zeit und die Ursachen des eintretenden und wachsenden Verfalles dieses Stils und über die stärkere Triebkraft jener Kunstkeime, aus welchen sich eine neue nationale Formensprache entwickeln sollte. Betrachtet man die örtliche Ausdehnung des Gebietes, auf welchem die Bewegung sich vollzieht, so zeigt sich gleich in dieser ersten Periode der Existenz des deutschen Reichs eine entschiedene Dezentralisation künstlerischen Lebens im Vergleich zum karolingischen Zeitalter. Während in wissenschaftlicher Beziehung, namentlich zu Brunos Zeit, ein Mittelpunkt in der königlichen Kapelle — der eigentlichen Fortsetzung der karolingischen Scuola Palatina — existierte, erstanden Pflegestätten der Kunst, wohin nur immer die Sonne landesherrlicher Gunst drang. Die Klöster in den Rhein- und Moselgegenden, in Lothringen hielten die Überlieferungen der karolingischen Zeit aufrecht, sächsische Klöster geben von ihrem schnellen und kräftigen Aufblühen dadurch Zeugnis, daß sie mit jenen in Wettbewerb treten — und Süddeutschland verrät gleich im Anfang, daß ihm der künstlerische Primat in der künftigen Entwickelung bestimmt sei, denn neben den alamannischen Klöstern waren es die fränkischen, schwäbischen, bayrischen, aus deren Schreibstuben die zahlreichsten Denkmale der Buchmalerei hervorgingen. Doch hat die Dezentralisation der künstlerischen Thätigkeit die Einheit in Stil und Technik nicht gehindert. Auf diese wirkte ebenso das Ansehen der im karolingischen Zeitalter entstandenen Kunstleistungen bestimmend, wie die Macht der allgemeinen Bildungs- und Geschmacksströmung, die in den Bildungsidealen des Hofes ihre Stütze und ihren Zielpunkt fand. Von einer besonderen „Hofkunst“ kann freilich nicht gesprochen werden, fehlen doch alle Beweise für die Thatsache einer unmittelbaren höfischen Einflußnahme auf die Kunstwerkstätten, wie das unter Karl dem Großen und seinen Nachfolgern der Fall war.

Wie in der Wandmalerei, so behalten auch in der Buchmalerei die Helden der biblischen Geschichten den von der römisch-altchristlichen Kunst festgestellten und von der karolingischen Kunst beibehaltenen Typus. Auch im zehnten Jahrhundert wird Christus bartlos und jugendlich gebildet, erst das elfte Jahrhundert zeigt eine stärkere Aufnahme des bärtigen Mosaikentypus. Einen Fortschritt über die karolingische Kunst hinaus machte die Buchmalerei der letzten Jahrzehnte des zehnten und des Beginns des elften Jahrhunderts. Das unmittelbare Studium altchristlicher Vorbilder trug wohl Ursache, daß die Verhältnisse richtiger, das Oval des Gesichtes feiner, die Formen schlanker wurden, die antike Gewandung einen einfacheren Fluß bekam und jenen aufgebauschten Faltenwurf verlor, welchen die Mehrzahl der karolingischen Miniaturen zeigte. Bei Nebenpersonen wird immer häufiger das Zeitkostüm verwendet, hier und da macht sich auch ein leiser Anlauf zur Individualisierung merkbar. Auch die Buchmalerei zeigt dann, gleich der Wandmalerei, den Drang zu kräftigerem Ausdruck der Empfindung, zu gesteigerter Kraft der Bewegung, zu größerer Lebendigkeit des Vortrages. Die Erweiterung des Motivenkreises aus der Passion mußte diese Neigung entwickeln. Selbst zur Zeit völligen Verfalles der Formen hält dieses Empfindungspathos an. Die Komposition bewahrt die frühere Einfachheit; möglich, daß man aus der Not eine Tugend machte, aber die Erzählung geht nicht in die Breite, sie beschränkt sich auf das Wesentliche des Herganges. Nicht minder entschieden tritt der Zusammenhang, ja die Abhängigkeit der Malerei dieser Periode in der Dekoration und der Ornamentik zu Tage. Die Verzierung der Kanonestafeln übernimmt nicht nur im allgemeinen das Schema der karolingischen Handschriften, sondern sie kopiert in der Mehrzahl der Fälle die karolingischen Muster. Diese Steinmetzen, Winzer, Kentauren, Schützen, welche auf den Kanonesumrahmungen wieder erscheinen, sind meist unmittelbar den karolingischen Vorbildern nachgezeichnet; dasselbe gilt von den reich verzierten Kapitellen der Säulen, von den bald gewundenen, bald gerade kannelierten, bald die Farbe und Struktur der Edelsteine nachahmenden Schäften derselben. Auch die Randbordüren, in welchen mit besonderer Vorliebe verschieden gestellte Mäanderformen und das Palmettenmotiv verwendet werden, sind dem karolingischen Formenschatze entnommen. Die Initialornamentik geht auf den von der karolingischen Malerei eingeschlagenen Bahnen weiter. Es wurde darauf hingewiesen, daß bereits im karolingischen Zeitalter die Bandornamentik immer mehr der Pflanzenornamentik weichen mußte. Dieser Prozeß setzt sich nun fort. Selbst da verfällt allmählich die Bandornamentik, wo sie ihre letzte Kraft entfaltet hatte, an den Abschlüssen und Endungen. Überall tritt die Pflanzenornamentik als Ersatz auf, überall entfaltet sie ihr blühendes, reiches Leben. Und was schon in der Initialornamentik der späteren karolingischen Epoche betont wurde: den Körper des Buchstaben als solchen wirken zu lassen, ihn in Pflanzenmotive nicht aufzulösen, sondern ihn nur mit diesen zu schmücken, das trat jetzt noch entschiedener in den Vordergrund. Es giebt keinen Teil der Initialen, an welchem sich dies ornamentale Leben nicht entwickelte, an welchem es nicht Triebkraft zum Keimen fände, und dabei greift es doch den Bau des Buchstaben selbst nicht an. Vereinzelt treten namentlich im zehnten Jahrhundert auch noch als gleichfalls von der karolingischen Ornamentik übernommenes Erbe Tierköpfe auf — aber dann geht die Zunge

in Rankenwerk über, statt daß sie, wie früher, in Bändern verliefe. Der Bilderinitial, der in der späteren karolingischen Zeit eine so große Bedeutung für die Malerei gewonnen hatte, wird in dieser Periode äußerst selten, wenn er auch nicht ganz verschwindet — er sowohl wie die Tierornamentik erfahren eine Wiedergeburt erst am Ausgange dieser und am Beginn der nächsten Periode, dann allerdings unter künstlerischen Voraussetzungen, welche mit denen der Karolingerzeit nichts gemein haben. Auch in der Technik herrscht die karolingische Überlieferung. Die Wasch- (Guache-) Malerei ist von gleicher Sorgfalt selbst noch zu einer Zeit, da der Verfall der Formen schon in sichtlicher Zunahme begriffen ist. Die Gründe werden anfänglich wie in karolingischen Miniaturen durch einige Farbenstreifen gebildet; erst später wurden Goldgründe beliebt.

Nach antiker und karolingischer Weise sind die Farben sehr hell, gebrochen, von matter, oft ganz glanzloser Oberfläche, so dadurch sich unterscheidend von der byzantinischen Buchmalerei, welche ein kräftiges, harziges Bindemittel den Farben beimischt oder doch einen dichten Firnis anwendet und dem entsprechend eine in der Wirkung an die Ölmalerei erinnernde Tiefe des Tones erzielt. Die Fleischfarbe wechselt im Ton. Neben dem gesunden hier und da selbst etwas brandigen, bräunlichen Fleischton der Karolingerzeit ist auch ein fahler Fleischton beliebt mit grünlichen Schatten. Theophilus, dessen technische Anweisungen am besten sich mit den im zehnten und elften Jahrhundert entstandenen Miniaturen decken, nennt für die normale Fleischfarbe eine Mischung von gebranntem Bleiweiß und Zinnober (in verschiedenen Graden), für die grünlichen Schatten Prasinus, für die Halbschatten Posch, für die eigentlichen Lichter einen starken Zusatz von Bleiweiß zur Fleischfarbe. Der fahle und der bräunliche Fleischton erscheinen meist nebeneinander; ein Grundsatz oder ein Herkommen, das die Anwendung regelte, läßt sich nicht nachweisen. Die byzantinische Miniaturmalerei kennt zwar die bläulich-grünlichen Schatten der Fleische, aber der fahle, kalte Gesamtton ist ihr mindestens im zehnten Jahrhundert fremd. In den Gewändern giebt sich eine besondere Vorliebe für das Grün und Violett, in zweiter Linie für das Rot (Zinnober, seltener Purpur) kund. Öfters werden die Motive, namentlich in späterer Zeit, mit Gold hineingestrichelt; die Anregung dazu brauchte nicht Byzanz zu geben; wissen wir doch, daß schon die karolingische Malerei diese Art der Gewandbehandlung kannte.

Noch ein Wort über den Umfang der Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei. Die wenigsten Denkmäler hat die erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts aufzuweisen. Die politische Unsicherheit, welche Heinrichs I. Wahl voranging, die darauf folgenden harten Kämpfe und stäte Kampfbereitschaft gegen Wenden und Magyaren, die Verwüstung, welche gerade die sächsischen und süddeutschen Lande erfuhren, mußten in dieser Zeit die künstlerische Thätigkeit auf ein geringes Maß einengen. Erst unter Otto dem Großen wurde der Boden bereitet, auf dem ein blühendes geistiges und künstlerisches Leben sich entwickeln konnte. „Als innere und äußere Kriege nachließen, standen göttliche und menschliche Gesetze in Kraft und Ansehen“, rühmt Widukind, der Mönch von Corvey von Ottos I. Zeit. Unter Otto II. ging die Bildungssaat herrlich auf, und unter Otto III. und Heinrich II. stellt die Buchmalerei den höchsten Stand ihrer Entwickelung in diesem Zeitraume dar. Die Zahl der Denkmäler vom

Ende des zehnten und aus den beiden ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts ist eine sehr große, ohne daß zunächst die künstlerische Durchführung darunter litte. Unter Heinrichs II. Nachfolgern wächst noch die Zahl der Denkmäler, doch zeigen diese bereits einen Rückschritt in der künstlerischen Durchführung. Die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts bedeutet stilistisch den tiefsten Verfall; geistloses Kopieren wahllos aufgelesener Vorbilder erklärt uns die eher zu- als abnehmende Vielgeschäftigkeit in dieser Zeit völligen künstlerischen Unvermögens. Die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts zeigen kein geändertes Bild, höchstens wird der Verfall der Technik noch merkbarer als früher. Es ist die Zeit der völligen Zersetzung der karolingischen Kunstüberlieferung; der fast vierhundertjährige lateinische Bildungskurs wird zu gunsten einer selbständigen nationalen Entwickelung abgeschlossen.

Den Zustand der Miniaturmalerei bis über die Mitte des zehnten Jahrhunderts hinaus charakterisiert ganz gut das goldene Buch im Zither der Schloßkirche zu Quedlinburg, ein Evangeliar, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Äbtissin Mathilde, der Tochter Ottos I., dorthin kam. Als Schreiber nennt sich der Presbyter Samuhel. Vor jedem der Evangelien erscheint das Bild des entsprechenden Evangelisten und alle sind sie dargestellt vor dem Schreibpult sitzend und über ihnen, gleichsam herabschwebend, das entsprechende Symbol mit dem Buche. Der Typus der Köpfe, die Art des Faltenwurfs, die Farbengebung — alles erinnert an die Evangelistenbilder späterer karolingischer Handschriften, nur ist die Ausführung derber, als man sie in den besseren jener Periode antrifft. Auch die Initialverzierung zeigt keinen Fortschritt über die Initialornamentik karolingischer Prachthandschriften. Das Gleiche gilt von einem aus dem Dom zu Aachen stammenden Evangeliar in Stuttgart (Staatsbibl. Bibl. II. a. b.), dessen Bilder (Widmungsbild, Majestas Domini, Evangelisten, Kreuzigung) nur leider später eine starke Übermalung erlitten. Sprächen nicht bestimmte Kennzeichen für früh-ottonischen Ursprung, man möchte skrupellos die Arbeit noch dem Ende der karolingischen Periode zuweisen. Der Ursprungsort Aachen erklärt allerdings das besonders zähe Haften an der karolingischen Tradition. Sehr bezeichnend für den Kunstcharakter dieser Zeit sind auch zwei aus einem alamannischen Kloster (Reichenau?) herstammende Handschriften, das Sakramentarium von Petershausen in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg und das Lektionar in der Großhzl. Bibliothek zu Darmstadt (Nr. 1948). Beide wahrscheinlich von einer Hand. Das Sakramentarium bringt in zwei Rundbildern die heil. Helena und einen thronenden Christus, das Lektionar einen thronenden Christus (der in allem als die genaue Kopie des vorgenannten erscheint), die vier Evangelisten (Lucas und Johannes von jugendlicher Bildung), ein Widmungsbild (der Abt übergiebt dem heil. Petrus das Buch) und die Darstellung der Marien am Grabe in einem gebilderten Initial. Hier wie dort begegnen uns die charakteristischen karolingischen Typen, doch sind die Verhältnisse der Körper besser verstanden, die Gewandung weniger bauschig behandelt als in der Mehrzahl karolingischer Bilder. Auch die Färbung wird zarter, besonders erhält das Fleisch durch die bläulich-grünlichen Schatten einen vornehmeren Ton. In der Ornamentik ist nicht ein Motiv vorhanden, das nicht schon der karolingische Formenschatz besessen hätte.

Die roheren Bilder des sächsischen Presbyters Samuhel wie die sorgsamer durchgeführten des alamannischen Mönches bezeugen mit gleicher Deutlichkeit, daß nicht bloß

in der Ornamentik, sondern auch in der Technik und im Stil der Figuren die Malerei der sächsischen Periode sich aus der karolingischen entwickelte. Selbst ein stumpfes Auge kann hier den Prozeß belauschen.

Der Zeit Ottos II. gehört ein Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (lat. 8851) an. Es ist bestimmt durch die Kaisermedaillons, welche in der Mitte jedes Randleistens auf der Anfangsseite des Matthäus-Evangeliums sich befinden: oben Otto Imperator Augustus, unten: Otto junior Imperator Augustus und auf beiden Seiten: Heinricus Rex Francorum. Es wurde also noch zur Zeit Ottos II. angefertigt. Auf der Rückseite des ersten Blattes erscheint Christus in der Mandorla, von jugendlicher Bildung mit segnender Gebärde. Von den Evangelisten, die unter reicher Bogenarchitektur thronen, ist Matthäus kurzbärtig dargestellt, Markus unbärtig aber alt, Lukas mit weißem Bart, Johannes jugendlich. Formen- und Gewandbehandlung schließen auch hier noch unmittelbar an die karolingischen Vorbilder an. Bei Johannes wird dies am augenfälligsten. Nichts ist byzantinisch an diesen Bildern, als die Inschrift in der Mandorla des segnenden Christus: deine Herrschaft, o Herr, ist Herrschaft durch alle Ewigkeit, und dein Reich dauert von Geschlecht zu Geschlecht. Otto II. war der Gemahl einer griechischen Fürstentochter; warum sollte der Schreiber eines für ihn bestimmten Evangeliars nicht mit einem Satz die Kenntnis des Griechischen beweisen? aber jetzt wie nachher bedeuten eingestreute griechische Sätze oder einzelne Worte nichts für die Entscheidung, ob abendländische oder byzantinische Mönche die Urheber eines Werkes seien. Solche Sprachtrümmer hatten sich Heimatrecht erworben, selbst in der lateinischen Liturgie fehlten sie nicht. Die Architektur der Kanonestafeln bestätigt ebenso den Charakter deutscher Arbeit wie die Randleisten- und Initialornamentik. Jene ist voll antiker Erinnerungen wie in der Karolingerzeit, die Randverzierungen erinnern an die in der Bibel Karls des Kahlen, und die Initialen mit breitem goldenen Geriemsel, grünen und blauen Füllungen, reichem Blattwerk wurzeln in der ornamentalen Anschauung spätkarolingischer Handschriften.

Es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies Evangeliar in einem rheinischen Kloster entstand. In den Rheingegenden nahm wieder Trier einen ersten Rang ein, wo in dieser Zeit unter des Erzbischofs Egbert Förderung (977—993), des treuen Freundes Ottos II., ein blühendes Kunstleben sich entfaltet hatte.*) Die Goldschmiedetechnik, die Schreibkunst fanden an ihm einen leidenschaftlichen Freund, aber auch die Buchmalerei. Das früheste Werk dieser Art, das im Auftrage Egberts entstand, ist ein Psalter, der sogenannte Codex Gertrudianus (so genannt von einer späteren Eigentümerin, der Gertrude, Gemahlin Königs Andreas II. von Ungarn) im Stadtarchiv zu Cividale. Der Verfertiger desselben ist Ruodprecht, seit 973 Archidiakon der Trierer Diözese (bis 981 nachweisbar); Egbert widmete die kostbare Handschrift dem hl. Petrus. Diese Geschichte des Buches erzählen die vier ersten Gemälde; es folgt dann eine Darstellung des saitenspielenden David und darauf vierzehn Bilder Trierer Lokalheiliger. Damit ist aber die künstlerische Ausstattung der Handschrift nicht erschöpft. Es treten

*) Auf künstlerische Beziehungen zwischen Egbert und Otto II. weist eine Abschrift des Registrum Gregorii I. auf der Stadtbibliothek zu Trier, die auf Egberts Veranlassung hin angefertigt wurde und Verse zum Preise Ottos II. enthält. Vgl. Wattenbach, Deutsche Geschichtsquellen (3. A.) I. S. 268.

noch vierzehn große Initialen und eine Unzahl kleinerer in Gold, Rot, Grün, Blau hinzu. Auch hier wieder entschiedenes Festhalten der antiken Formensprache in karolingischer Auffassung; Rankenwerk spielt in der Ornamentik die bevorzugte Rolle, dazu Masken und selbst Tierformen, die aber das Ornament nur beleben, nicht in solches aufgelöst werden.*)

Eine noch edlere Frucht des durch Egbert geförderten Aufschwungs künstlerischen Lebens ist das Echternacher Evangeliar im großherzoglichen Museum zu Gotha. Der obere Deckel der Handschrift — eines der kostbarsten Zeugnisse für die Höhe, auf welcher zu Egberts Zeit Goldschmiede- und Emailtechnik im Trierschen standen — zeigt die in Goldblech getriebenen Gestalten der Theophanu mit der Beischrift imperatrix und eines Otto mit der Beischrift rex, wodurch die Entstehung der Handschrift auf die Zeit der Reichsregentschaft Theophanus, also zwischen 983 und 991, bestimmt wird. Der Überlieferung nach kam die Handschrift als Geschenk Ottos III. nach dem Kloster Echternach, wie denn thatsächlich Otto III. ein warmer Gönner dieses Klosters gewesen ist.


Aus dem Echternacher Evangeliar; Gotha.

In Reichtum künstlerischer Ausstattung geht diese Handschrift allen anderen dieser Zeit voraus; man wollte eben das Höchste leisten, was man zu leisten vermochte. Zu dem Schmuck, wie er karolingischen Evangelienbüchern eigen war, der Majestas domini, den Evangelisten, den Initialen und Randleisten, den Verzierungen der Kanonestafeln tritt ein Cyklus biblischer Bilder, so reich wie in keiner zweiten zeitgenössischen Handschrift. Er besteht aus nicht weniger als neunundfünfzig Darstellungen, in der üblichen, auch von den karolingischen Bibeln bewahrten Anordnung, nach welcher jede Seite in drei Abteilungen geteilt wird, von welchen jede eine oder zwei biblische Szenen vorführt. Es ist bezeichnend, daß in diesem im Auftrage der Theophanu oder doch für sie entstandenen Werke geistige Auffassung des Stoffes, Formengebung und Technik den unverbrüchlichen Zusammenhang mit der karolingischen Malerei bewahren, daß der byzantinische Einfluß, welcher der Lage nach von der Thronbesteigung Theophanus an bestimmend für den Gang der Entwickelung der Malerei geworden sein soll, höchstens in einigen unwesentlichen Äußerlichkeiten vermutet werden kann. Gleich die Majestas domini zeigt Christus nach altchristlicher Auffassung jugendlich und bartlos, umgeben von den Symbolen der Evangelisten und den Gestalten der vier großen Propheten, die schreibend vor Pulten sitzend dargestellt sind. Von den Evangelistenbildern vor den entsprechenden Evangelien zeigt nur der greisenhaft aufgefaßte Johannes mit dem stark bräunlichen Fleischton die Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild.

Der Schmuck der Kanonestafeln schließt sich ganz unmittelbar an die Ver-

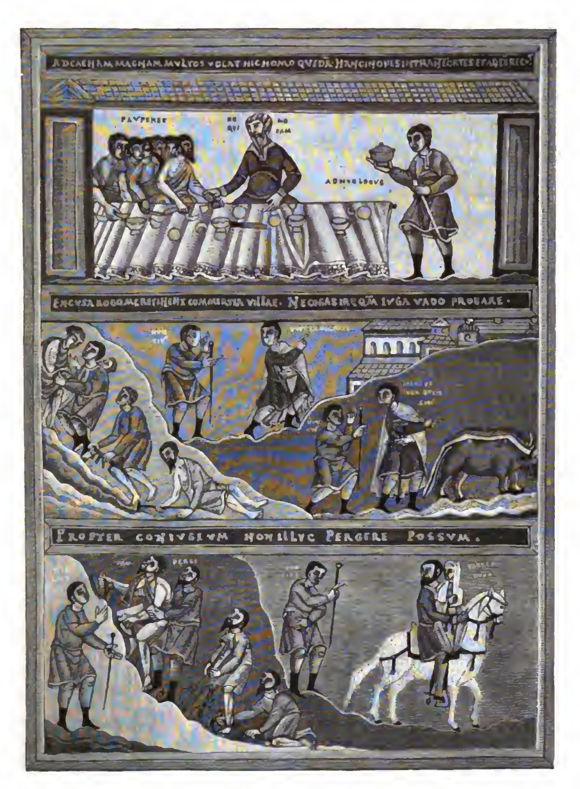
*) Später, vielleicht als das Psalterium Eigentum der Gertrude war, kamen fünf Miniaturen hinzu, die zweifellos byzantinischer Mache sind: ein Widmungsbild, die Geburt Christi, die Kreuzigung, Christus thronend und ein Fürstenpaar krönend, neben ihnen ihre Schutzheiligen Petrus und Irene; Maria auf dem Throne. Vgl. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften III. S. 391 fg.

zierungsart der karolingischen Handschriften an, und zwar vorwiegend an die jener Gruppe, deren Mittelpunkt das Lothar-Evangeliar und Ebon-Evangeliar sind. Die Kapitelle der Säulen sind mit Masken und Tierköpfen verziert, die Schäfte sind wie dort gemustert und marmoriert, nur in etwas aufdringlicherer Färbung, neu ist höchstens, daß zur Stützung der Bogen 2—3 Säulchen aufeinander gestellt werden, die Basen sind meist durch umgekehrte reich verzierte Kapitelle gebildet. Die Bogen selbst sind durch Pflanzenstengel und Vögel, an den Ecken aber durch jene charakteristischen dem Leben der antiken Mythe entlehnten Figürchen belebt, von welchen einzelne als unmittelbare Kopien aus karolingischen Handschriften bezeichnet werden können. Der Maler folgt in der Weise dem evangelischen Texte, daß das Leben, die Lehren, Wunder und das Leiden Christi in einer geschlossenen Bilderfolge erzählt wird, also im Evangelium Matthäi Christi Jugend, in dem des Markus seine Wunder, in dem des Lukas seine Gleichnisse, in dem des Johannes seine Leiden Darstellung finden. Mit der karolingischen Malerei verglichen, fällt die Ausführlichkeit auf, mit welcher das Leiden Christi erzählt wird. Nicht weniger als zehn Gemälde sind ihm gewidmet, unter diesen findet sich auch bereits die Dornenkrönung. Neu ist für die Malerei die Darstellung der vier wichtigsten Parabeln, der beiden vom Weinberg (Matth. 20, 1—17 und Mark. 12, 1—8), vom Gastmahl und vom reichen Prasser und armen Lazarus. Ist da eine byzantinische Anregung zu vermerken? Es ist möglich, aber ebenso sicher ist es, daß man sich diese Gleichnisse in ganz anderer Art für die künstlerische Darstellung zurechtlegte, als dies die byzantinische Malerei that. Es liegt da ein ähnliches Verhältnis vor, wie es die karolingische Zeit zur Psalterillustration hatte. Man allegorisiert nicht, man faßt mit naivem Gemüte die Worte des Evangelisten auf und gestaltet aus dem Leben und Geist der Zeit heraus. Nur ein Beispiel. Für die Darstellung der zweiten Weinbergparabel, der von den mörderischen Arbeitern, schreibt das Malerbuch vom Berge Athos (das ja doch trotz späterer Fassung einen alten Kern birgt) vor: Eine Stadt, der Tempel und der Altar, und Schriftgelehrte halten Papiere und lehren, und eine Menge Hebräer sind vor ihnen. Und auf dem Altar wird der Prophet Zacharias von einem Soldaten umgebracht; und außerhalb des Tempels empfängt der Prophet Michas von einem Könige Backenstreiche. Nahe bei ihm wird der Prophet Zacharias gesteinigt, und außerhalb der Stadt, oben auf einem Berge ist die Kreuzigung Christi. Wie anders dagegen die Darstellung im Echternacher Evangeliar. Schlicht und treu werden die Worte des Evangelisten nacherzählt, Kulturbild fügt sich an Kulturbild. Da sieht man den Weinberg von einem Zaun umschlossen, in der Mitte erhebt sich der Turm, im Sinne des zehnten Jahrhunderts, als festes Haus gefaßt; links vom Hause sieht man die neu angelegte Kelter, rechts aber ist die That der Vernichtung des Weinbergs, mit treuer Beachtung deutschen Rechtsbrauches, dargestellt. Darauf folgt dann die Schilderung der Entsendung der vier Diener, den Pachtzins einzufordern, und der blutige Empfang, den sie bei den Weinbauern finden. Endlich die Absendung des in prächtige Gewänder gekleideten Sohnes und dessen Mord, der wieder mit für die Zeit charakteristischer Roheit dargestellt wird. Derselbe naive Realismus beherrscht die Auffassung der übrigen Gleichnisse; so macht uns die zweite Parabel vom Weinberg (von den gedungenen Arbeitern) mit der ganzen Weinpflege jener Zeit, mit

der Art der Verwaltung eines herrschaftlichen Wirtschaftshofes vertraut; im Gastmahle haben wir in dem Speisenträger, im Boten, im reisenden Ehepaar, in der Gruppe der Armen und Siechen durchaus Figuren, welche dem Leben der Zeit entlehnt sind.*) Zu den biblischen Darstellungen gesellen sich einige Allegorien in Medaillonform, die in die Randleisten des Titelblattes dreier Evangelien eingelassen sind. Auf dem ersten (fol. 3 a) werden die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten, doch ohne besondere Abzeichen und mit Inschriften näher bestimmt, dargestellt. In entsprechender Anordnung erscheinen auf dem Blatt vor dem Evangelium Lucä (fol. 79 a) die vier Elemente, und zwar das Feuer in rotem Gewande, das Haupt von Flammen umgeben und eine Feuergarbe in jeder Hand, die Luft in wallendem weißen Gewande, die Hände ausgebreitet, die Erde mit einem Ährenbündel und einer Schlange, die sie säugt, das Wasser mit einem Schöpfer in der Hand; endlich bringt das Blatt vor dem Evangelium Johannis die Personifikationen der vier Himmelsgegenden: des Osten mit emporgehobenem Finger, des Westen mit wie zum Schlaf geneigtem Haupt, des Norden frierend, sich zusammenkrümmend und die Hände versteckend, des Süden in rotem Gewand, in jeder Hand ein Feuerbündel haltend. Die Inschriften weisen hier und dort auf den biblischen Zusammenhang dieser Darstellungen mit dem betreffenden Evangelium hin.

Auch diese Personifikationen und Allegorien waren bereits sämtlich der karolingischen Kunst bekannt, wie dies schon die karolingischen Bücher beweisen; daß ihr Ursprung auf den Orient zurückführt, liegt allerdings nahe, zumal die kosmischen Allegorien der römischen altchristlichen Kunst fehlen. Einmal finden sich in der Randbordüre (fol. 79 b) vier Goldmedaillons, davon nur drei erhalten, welche durch ihre Inschriften als Münzen des Kaiser Konstantin kennbar gemacht sind — ein Verzierungsmotiv, das gleichfalls der karolingischen Zeit nicht fremd gewesen ist. So zeigt das Stoffliche des reichen Bilderschmuckes nichts weiter als die Fortentwickelung karolingischer Kunstgedanken. Dasselbe gilt von dem Stil. Dieselben Typen und Formen wie dort, aber der Kopf sitzt nicht so massig auf den Schultern, das Oval des Gesichts ist feiner geworden, die Verhältnisse sind etwas weniger gedrungen, die Gewandung hat einen einfacheren Wurf erhalten, der den Gliederbau nicht so verbirgt, wie dies namentlich in frühkarolingischen Miniaturen der Fall war. Nirgends aber ist die Bahn der karolingischen Entwickelung verlassen. Ein Vergleich mit der byzantinischen Miniaturmalerei fällt dabei zu gunsten der letzteren aus. Gerade die byzantinische Buchmalerei des zehnten Jahrhunderts zeugt von höherem Formenadel, von tieferer geistiger Durchdringung der Charaktere. Welch volles Echo der klassischen Formenschönheit vernimmt man z. B. aus den Bildern des Pariser Psalter (Nat. Bibl. Griech. 139), welche geistige Energie liegt in den Köpfen der Evangelisten in einem Evangeliar gleichfalls aus dem zehnten Jahrhundert. (Paris, Nat. Bibl. Nat. Coislin 195). Es ist zum Greifen: ein Hauch altklassischen Lebens pulsiert noch in den Werken der byzantinischen Miniaturmalerei dieser Zeit, deren Quelle

*) Den bedeutenden real-kulturgeschichtlichen Gehalt dieser Gleichnisse hat Lamprecht auf ebenso geistvolle wie scharfsinnige Weise nachgewiesen. Vgl. dessen Abhandlung im LXX. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Der Bilderschmuck des Codex Egberti in Trier und des Cod. Echtern. zu Gotha. Mit reichen Abbildungsproben.



Darstellungen zur Parabel vom Gastmahl; in dem Evangeliar aus Echternach.

Gotha, Herzogl. Bibliothek.

nicht das römische, sondern das griechische Altertum ist, in den deutschen Miniaturen aber schaltet ein fremder Geist mit den von der römischen Kunst übernommenen Formen; er versteht diese Formen nicht, er giebt sich nur Mühe sie nachzuzeichnen, und der Erfolg läßt ihn gleich im Stich, wenn er ein Echo eigenen Lebens hineintragen will. Am besten gezeichnet sind deshalb immer die Gestalten des lehrenden, wunderthätigen Christus und der Apostel, weil hier der Künstler die Ruhe der Haltung und Bewegung nicht zu stören wagt. Welche Unsicherheit der Linien dagegen da, wo die Leidenschaft zu Worte kommt, wie z. B. in dem Morde der unschuldigen Kinder! — Das Zeitgewand kommt bei Nebenpersonen mit stärkerer Vorliebe zur Anwendung als in den karolingischen Miniaturen. Die Technik unterscheidet sich von der byzantinischen schon durch die ganz glanzlose Oberfläche der Farben. Der Fleischton zeigt wechselnd ein bräunliches Rot und ein lichtes Gelb, die Lichter sind weiß aufgesetzt, die Gewänder sind in kräftigen Farben, doch meist lichten Tons gehalten. Zu dem reichen Bilderschmuck gesellt sich die Pracht der Initialen und der zahlreichen Randleisten. Entsprechend der Entwickelung, welche das Pflanzenornament schon in der Karolingerzeit genommen hatte, steht es auch hier stark im Vordergrund. Abschlüsse durch Tierköpfe kommen nur mehr vereinzelt vor. Ebenso waren wie hier auch schon von der karolingischen Initialornamentik, wenngleich nur in vereinzelten Fällen (z. B. in der Bibel Karls des Kahlen), ganz realistisch aufgefaßte Tierformen verwendet worden. Überraschend dagegen wirkt es, zweimal die menschliche Gestalt für den Buchstabenbau selbst verwendet zu sehen. Es wurde an früherer Stelle ausgeführt, daß die merovingische Initialornamentik sich mit Vorliebe tierischer, aber auch der menschlichen Gestalt für den Initialbau bediente. Diese zoomorphen und anthropomorphen Ornamente verschwanden aber dann in der karolingischen Miniaturmalerei völlig. Nun treten sie wieder auf; so wird ein T durch einen Mann gebildet, der den Querbalken trägt, ein A durch einen Mann, der sich an den Stab anstemmt. Bedeutet dies ein unvermitteltes Wiederaufleben der Geschmacksrichtung der Merovingerzeit, oder lag ein näherer Anlaß dafür vor? Bei der zunächst vereinsamten Stellung dieser Initialbildungen kommt es wohl dem geschichtlichen Thatbestand am nächsten, wenn man auf eine byzantinische Anregung schließt, da gerade die byzantinische Initialornamentik des zehnten Jahrhunderts eine starke Vorliebe für anthropomorphe und zoomorphe Bildungen äußert.*) Endlich seien noch erwähnt die eigentümlichen, stets zwei Seiten einnehmenden Vorschläge zu jedem Bildercyklus, welche eine peinlich genaue Nachahmung orientalischer Stoffmuster in Pergamentmalerei bieten. Daß an der so umfangreichen künstlerischen Ausstattung der Handschrift mehrere Hände teil hatten, ist wahrscheinlich. Sie zu sondern fällt schwer bei der handwerklichen Art der Arbeitsführung und der Empfänglichkeit für künstlerische Vorbilder. Der Wahrheit kommt man wohl am nächsten, wenn man die biblischen Darstellungen auf zwei Kräfte zurück-

*) Man vergleiche z. B. den Initialenschmuck der Homilienhandschrift des Chrysostomus in Paris, Nationalbibliothek gr. Nr. 654 (Bordier, Description des Peintures et autres ornaments contenus dans les Manuscrits Grecs de la Bibl. Nat. Paris, 1883 p. 116 fg.) oder ebenda das Evangeliar Nr. 277, aus welchem Proben Montfaucon in seiner Pal. graeca mitteilte, es jedoch irrtümlicher Weise in das achte Jahrhundert setzte. Vergl. Bordier, l. c. p. 59.

führt, da thatsächlich eine geübtere und eine minder geübte Hand leicht zu unterscheiden sind. Einer dritten Hand dürfte der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung der Handschrift zuzuweisen sein.

Ein Antiphonarium, aus dem im Trierschen gelegenen Kloster Prüm an der Eifel, das um 989 entstand (Paris, Bibl. Nat. Suppl. lat. 641), gehört wohl kaum in den Bann der Trierschen Kunstschule. Seine Miniaturen (Szenen aus dem Leben Christi, der Legende des hl. Stephanus) zeigen eine wenig ausgereifte Komposition, eine überhastige, doch ausdrucksvolle Gebärdensprache und eine namentlich bei Nebenpersonen auffallend unabhängige Charakteristik. Christus hat den Mosaikentypus. Die Zeichnung ist ungeschickt, die Farbe ist roh, erinnert aber in ihrer saftvollen Tiefe und den harzigen Glanz der Oberfläche an Arbeiten byzantinischer Herkunft.*)

Besitzen wir in dem Echternacher Evangeliar die hervorragendste Leistung der durch Egbert hervorgerufenen Trierer Kunstschule, so führt ein anderes mit Egberts Namen verknüpftes Werk der Buchmalerei uns die Höhe der Leistungsfähigkeit eines alamannischen Klosters vor. Das ist der sogenannte Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, der circa 980 von zwei Mönchen der Abtei Reichenau, Kerald und Heribert, dem Erzbischof Egbert überreicht wurde, sei es als Geschenk, sei es daß er in dessen Auftrag entstanden war. Auch hier ist die Zahl der biblischen Darstellungen eine ungewöhnlich große — doch die Aufeinanderfolge derselben ist eine andere als im Echternacher Evangeliar, da sie sich dem Lektionar der Evangelien (nach dem Comes) anschließt. Die Darstellung der Parabeln fehlt hier, dagegen sind die Thaten Christi um einige Darstellungen vermehrt (Jesus heilt den Mann mit der verdorrten Hand, Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, Petrus versinkt in den Fluten, Jesus im Wortstreit mit den Juden) und ebenso weist die Schilderung seines Leidens und seines Weilens auf Erden nach der Auferstehung einige Szenen auf, welche dem Echternacher Evangeliar fehlen (so die Fußwaschung, Christus am See Tiberias, Christus erscheint den Elfen vor seiner Himmelfahrt). Am Anfang fehlt die Majestas domini, dagegen stellt ein Widmungsblatt die Überreichung des Evangeliars durch Heribert und Kerald an Erzbischof Egbert dar. Derselbe Stil, die gleiche Technik ist hier vorhanden wie im Evangeliar von Echternach; doch die Ausführung steht auf einer höheren Stufe. Noch deutlicher als an den schwer beschädigten Wandbildern der Georgskirche erkennt man hier das Nachleben der römischen altchristlichen Kunstüberlieferung; vielleicht war es darauf nicht ohne Einfluß, daß an Reichenau die große Heerstraße nach Italien vorbeiführte. Innerhalb der überkommenen Formengebung sind aber auch hier die Regungen selbständigen Empfindungslebens wahrnehmbar. Die herzhafte Umarmung von Maria und Anna in der Heimsuchung, die leidenschaftlich bewegte Schilderung des Kindermords, die anmutige Idylle der Samariterin am Brunnen, die dramatisch lebendige Auferweckung des Lazarus: das sind Darstellungen welche darauf hindeuten, daß dem Maler seine Kunst nicht mehr bloß Handfertigkeit war, sondern daß seine Seele sich in den Stoff zu versenken begann. Zur Würde der Form gesellen sich Spuren geistigen Ausdrucks und die Bewegungslinie wird lebendig, wenn freilich meist auf

*) Proben daraus bei Labarte, Histoire des Arts industriels. Album.

Kosten der Richtigkeit und Schönheit. Die Gewandfarben sind durchgehend sehr hell gehalten — blau, violett, rot sind besonders bevorzugt. Für die Fleischfarbe wechselt wie im Echternacher Evangeliar ein gesundes bräunliches Rot mit einem gelblichen fahlen Ton, der durch grünliche Schatten und scharfe weiße Lichter modelliert wird.

An der Ausführung dieses reichen biblischen Cyklus dürften sich Kerald und Heribert gemeinsam beteiligt haben.

Gegen den bildlichen Schmuck tritt der ornamentale sehr zurück. Er beschränkt



Christus und die Samariterin; aus dem Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier.

sich im wesentlichen auf die Umrahmung des Widmungsbildes und des ersten Titelblattes und auf einige wenige Initialen. Die Titelbordüre mit den sich verschlingenden ausgezogenen Drachenleibern gemahnt wie ein Nachklang irischer Ornamentik, in der Randverzierung des Widmungsblattes tritt zu diesem Element noch Rankenwerk hinzu. In den Initialen verbinden sich Bandmotive mit reichem Ranken- und Blumenwerk. Bei dem lebendigen Verkehre Reichenaus mit St. Gallen kann die Verwandtschaft ornamentaler Anschauung nicht wunder nehmen.*)

*) Die Gemälde des Kodex Egberts wurden von Fr. X. Kraus in Lichtdruck veröffentlicht (Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1884). Einzelnes auch in der früher erwähnten Abhandlung Lamprechts über das Echternacher Evangeliar.

Das Egbert-Evangeliar bezeichnete die Höhe der Miniaturmalerei zur Zeit Ottos II.; einige Handschriften, die mit Ottos III. Namen verknüpft sind, stehen in Bezug auf künstlerische Durchführung diesem ebenbürtig zur Seite, zeigen aber wiederum eine Erweiterung des biblischen Stoffkreises.

Die beiden wichtigsten für Otto III. geschriebenen Handschriften sind zwei Evangeliare, von welchen das eine sich im Domschatz zu Aachen, das andere in der Königl. Bibliothek in München befindet. Bei dem Münchner Evangeliar (Königl Bibl. Cim. 58) verbürgt schon das Widmungsbild, daß es für Otto III. geschrieben worden sei. Keinen andern Kaiser nämlich als Otto III. kann man in der bartlosen jugendlichen Gestalt erkennen, die vor einer Halle thront, umgeben von je zwei Vertretern des geistlichen und weltlichen Standes — während vier Frauen, die Sclavinia, Germania, Gallia und Roma benannt sind, tributbringend auf ihn zuschreiten. Wer vernimmt aus dieser Darstellung nicht den künstlerischen Widerklang jener Worte, mit welchen Gerbert Otto III. seinen platonisierenden Dialog De Rationali et ratione uti widmete: „Unser, unser ist das römische Reich; wir haben das reiche und fruchtbare Italien, wir besitzen das kriegerische Gallien und Germanien, uns dienen die streitbaren Reiche der Skythen . . . . . .“ *)

Die Evangelistenbilder bringen eine der deutschen Malerei bis dahin unbekannte Gestaltung des Motivs. Innerhalb einer Aureole sitzt der Evangelist, in seinem Schoße liegen Bücher, die Arme streckt er nach oben (wie Matthäus), oder es weist nur die eine Hand nach oben, die andere nach unten (so Johannes). Außerhalb der Aureole, zu Häupten, erscheint das entsprechende Symbol, daneben die Brustbilder von Propheten mit Schriftrollen und von Engeln begleitet. Zu Füßen wiederum die Brustbilder von Propheten, Altvätern und Engeln und darunter endlich bei Matthäus und Lukas je zwei Paradiesesflüsse, aus welchen zu trinken sich Männer eifrig bücken, bei Markus und Johannes zwei Jünglinge, welche die evangelische Botschaft begierig niederschreiben. Jede dieser Darstellungen wird von einem auf Säulen ruhenden Bogen überwölbt; die Zwickeln zwischen diesem und der Randbordüre füllen Ranken aus, die von Tieren belebt werden. Die biblischen Darstellungen schließen sich in Komposition, Stil und Technik an die früher genannten Cyklen an, doch hat der Motivenkreis wieder manche Erweiterung erfahren. So wird hier die Vermählung Marias, die Versuchung, die Bergpredigt, die Verklärung, das Schärflein der Witwe, die Schlüsselübergabe, die Prophezeiung vom Falle Jerusalems, dann endlich das Gleichnis vom barmherzigen Samariter in den Bereich künstlerischer Darstellung gezogen. Einzelne Szenen sind von großer Lebendigkeit; so die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, wo der Versuch, die jüdische Rasse zu charakterisieren, auf eine tiefere und selbständige Auffassung des Motivs hindeutet, so die Erstürmung Jerusalems (zu Christi Prophezeiung vom Falle der Stadt), wo ein Bild des Waffenlebens der eigenen Zeit, mit allem

*) Das Evangeliar rührt aus dem Bamberger Domschatz her. Das führte dazu, in dem Dargestellten Heinrich II. zu sehen; dieser ward aber stets mit kurzem blonden Vollbart gebildet. Dagegen herrscht Übereinstimmung mit dem im Widmungsbilde des Aachener Evangeliars dargestellten Kaiser, der durch Inschrift als Otto beglaubigt ist. Für Otto III. schon Cahier, Nouveaux Mélanges. Curiosités Mysterieuses. Paris, 1874 p. 51 fg., wo auch Abbildungsproben. Woltmann, Gesch. der Malerei, I. S. 249.



Widmungsbild in dem Evangeliar Kaiser



Ottos III. München. Kgl. Bibl. Cim. 58.

Reiz des intimen Kulturbildes ausgestattet, geboten wird, so in der Parabel vom barmherzigen Samariter, wo der Auszug aus der Stadt, der Anfall durch Räuber auf der Straße, die Pflege des Verwundeten naiv und treuherzig dargestellt wird.

Die Bilder haben durchweg Goldgrund; daß diese Neuerung, die in der deutschen Malerei schnell starke Nachfolge fand, durch byzantinische Bilderhandschriften angeregt worden ist, dürfte wohl außer allem Zweifel stehen. So stark war das Gefallen, das man an dem Glanz dieser Gründe fand, daß man sie auch dann nicht opfern mochte, wo die Architektur ein solches Opfer heischte. Man half sich dann so, daß die Baulichkeit, welche der biblische Hergang forderte, nur angedeutet wurde. So zeigt das Evangeliar Ottos III. zum erstenmal diese abgekürzte Form: In eine Ecke des Goldgrundes wird eine Kirche oder ein Haus, von Mauern und Türmen umgeben, in ganz kleinem Maßstabe eingezeichnet.

Der ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung dieser Handschrift ist unmittelbar von karolingischen Mustern abhängig. Das gilt gleich von dem ganzen Kanonesschmuck. Die verzierenden Muster der Säulenschäfte, der aus Masken und Tierköpfen bestehende Kapitellschmuck, der Wechsel von Giebeln und Bogen, die Figürchen, welche diese beleben, so der Steinmetz und Zimmermann, der Schnitter und Winzer, — das alles erscheint wie eine unmittelbare Entlehnung aus einem Evangeliar von der künstlerischen Art des Ebon- oder Loisel-Evangeliars. Originell dürften nur die Füllungen der Giebel und Bogen sein: in dunklen Grund (Purpur) sind in feinen Goldzügen Tierfiguren eingezeichnet und diese Umrisse dann mit einem nur ganz wenig tieferen Ton der Farbe des Grundes ausgefüllt. Auch in den Randbordüren kehren fast ausschließlich karolingische Muster wieder, die Initialornamentik steht auf der Stufe des Echternacher Evangeliars, — anthropomorphe Bildungen aber mangeln hier.

Das Evangeliar im Domschatz zu Aachen ist zunächst durch die Widmungsinschrift als für einen Otto geschrieben beglaubigt: Gott wolle dir, erhabener Otto, das Herz mit diesem Buche erfüllen, das du von Lothar empfangen zu haben eingedenk sein mögest. Dieser Lothar erscheint, mit dem Mönchsgewand angethan, mit dem goldenen Buch — ob er der Schreiber oder nur der Spender, muß unentschieden bleiben. Es folgt eine Art Apotheose des Kaisers — und zwar in Form einer wunderlichen Übertragung der apokalyptischen Darstellung aus der Londoner sogen. Alkuinbibel und der Bibel Karls des Kahlen auf das weltliche Motiv. Der Kaiser, durch die bartlose jugendliche Bildung als Otto III. charakterisiert, thront in einer Mandorla, beide Arme breitet er aus, die rechte Hand hält den Reichsapfel — die Hand Gottes setzt ihm die Krone auf das Haupt. Die vier Evangelistensymbole umgeben ihn, sie halten das Pallium, zu dem der Regenbogen „gleich anzusehen wie ein Smaragd“ (Ap. 4, 3) bereits in der karolingischen Buchmalerei geworden war. Gehalten wird der Schemel von einer weiblichen Gestalt, welche die Erde darstellt. Zu jeder Seite steht eine Männergestalt, mit einer Krone auf dem Haupte und einem Banner in der Hand. Unten sieht man wieder, wie in dem Widmungsbilde des eben besprochenen Evangeliars, je zwei Vertreter des weltlichen (Krieger-) und geistlichen Standes. Also wiederum ein künstlerisches Echo des Lieblingstraumes Ottos III. von der Herrschaft über ein christliches Weltreich, in den feierlichen Formen byzantinischer Herrscherbegriffe.

Die große Zahl biblischer Bilder zeigt hier weder die Anordnung des Echternacher Evangeliars noch die des Egbert-Evangeliars: ohne Anspruch auf cyklische Geschlossenheit werden einzelne Stellen der Evangelien illustriert — und darunter nicht selten Stellen, welche nur in seltensten Fällen von der künstlerischen Darstellung berücksichtigt wurden. Die Illustrationen zum ersten Evangelium bringen die Geschichte vom Martyrium Johannes des Täufers — ein Stoff, den schon die karolingische Miniaturmalerei kannte —, dann die Verklärung Christi und seine Verheißung an die Mutter der beiden Zebedäer. Zum Evangelium des Markus: Austreibung der Teufel, die Speisung des Volkes, die Heilung des Taubstummen und die Reinigung des Tempels von den Wechslern; zum Evangelium des Lukas: Verkündigung, Geburt, Reinigung und die häusliche Szene Christi im Hause des Lazarus, dann die Parabel vom reichen Prasser und Zachäus auf dem Feigenbaum; zum Evangelium des Johannes endlich die Passion Christi in fünf Bildern. Die Evangelisten sind unter rundbogigen Baldachinen dargestellt. Einzelne Initiale sind prächtig ausgestattet; die Ornamentik gehört der vorgeschritten Pflanzenornamentik an.*)

Entstand das Werk in Aachen selbst, das unter Karl dem Großen ein Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit geworden war? Auch an das benachbarte Köln könnte man denken, wo in eben jener Zeit im Auftrage des Erzbischofs Evergerius (985—999) ein Lektionar geschrieben wurde, dessen Initialornamentik die gleichen Elemente aufweist, und dessen Widmungsbild (auf zwei gegenüberstehenden Seiten) die Widmung des Buches durch Evergerius an die Apostelfürsten verwandten Stil mit dem Aachener Widmungsbilde zeigt (Köln, Dombibl. Nr. CXLIII).

Ein anderes Werk, wieder für den jugendlichen Otto geschrieben, ist eine Apokalypse mit angebundenem Evangelienbuch; es soll von Heinrich II. und Kunigunde an die Stephanskirche in Bamberg geschenkt worden sein — jetzt besitzt es die dortige städtische Bibliothek (A. II. 42).

In einundfünfzig Darstellungen, von welchen sich die Mehrzahl über ein ganzes Blatt ausbreitet, folgt der Maler treu dem Text der Offenbarung, öfters in mehrere Darstellungen sondernd, was im Texte und auch im griechischen Malerbuche

*) Die Inschrift lautet: Hoc Auguste Libro | Tibi Cor Ds Induat Otto | Quem De Lotario Te | Suscepisse memento. | Das Evangeliar befand sich ursprünglich im Besitz des Aachener Münsterschatzes, kam dann in Privathände (von Horsbach) und wurde später für den Domschatz zurückgekauft, wo es nun hoffentlich verbleibt. Lenormand verwechselte es mit dem Gothaer Evangeliar, als er die Beschreibung in Martine et Durant Voyage Litteraire II. pag. 297 darauf bezog, (Cahier et Martin Mélanges, I. 186). In Cahiers Noveaux Mélanges (Curiosités Mysterieuses) pag. 57 ist es als im Besitz des H. v. Horsbach befindlich bezeichnet. Dort auch die Streitfrage, ob für die Apotheose des Kaisers ein Transfigurationsbild (Lenormand) oder eine Majestas Domini (Cahier) benutzt worden sei. Es wurde im Text das bestimmte Vorbild nachgewiesen. Woltmann wurde durch den Besitzwechsel in Irrtum geführt. Er spricht von dem Horsbacher Evangeliar (Gesch. d. Malerei I, S. 250) und dem Evangeliar des Aachener Domschatzes (S. 206 und 253). Bei Beschreibung des letzteren verwechselt er den Schreiber mit dem Eigentümer, läßt es also von einem Otto für Kaiser Lothar angefertigt sein — was ihn dann natürlich verleitet, den im Evangeliar enthaltenen reichen Cyklus biblischer Szenen als schon der karolingischen Malerei eigen anzunehmen. Eine eingehende Beschreibung des Evangeliars gab Fr. Bock in Karls d. Gr. Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. I. 39 fg. Das Widmungsgemälde abgebildet bei Cahier, a. O. und Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften.






Die apokalyptischen Reiter; in der Handschrift der Bamberger Stadtbibliothek A. II. 42.

in eine einzige zusammengefaßt wird. Wie weit der Künstler hier originell schuf, oder was er älteren Vorlagen entlehnte, wäre einer besonderen Untersuchung wert; wenn die Wahl seiner Motive mit den im Malerbuch beschriebenen meist zusammenfällt, so bedingt dies noch keine Abhängigkeit von Byzanz. Sicher ist, daß die Gestaltung der Mehrzahl dieser Motive von der bei byzantinischen Malern vielfach abweicht, und daß sich darin nicht wilde Phantastik, sondern eine kräftige erfindungsreiche Phantasie offenbart. Selbst wo es scheinbar entlehnt, muß sich das Motiv eine Umwandlung gefallen lassen, eine Übersetzung in die Anschauungsweise der eigenen Zeit — wie denn die apokalyptischen Reiter in die Tracht der Zeit — Pickelhaube und Kettenpanzer — gekleidet werden. Das Jüngste Gericht ist in diesen Cyklus aufgenommen; und zwar in der am meisten entwickelten Form, indem mit der Gerichtsszene die Schilderung der Auferstehung der Toten, die Herrlichkeit der Seligen und die Qual der Verdammten (unter diesen auch kirchliche Würdenträger und ein gekrönter weltlicher Fürst) verbunden wird. Vier Darstellungen auf zwei Blättern, welche nun noch folgen, nehmen einerseits auf die Widmung Bezug, anderseits aber sind sie tieferen Sinnes, da sie die Vorbereitung des irdischen Reiches für die Zeit der verkündeten Wiederkunft des Richters zum Gegenstande haben. Zwei Heilige setzen die Krone einem Herrscher auf, der sich durch die mit dem Bildnis der Aachener und Münchener Evangeliare übereinstimmende Charakteristik als Otto III. zu erkennen giebt — die vier gekrönten Frauen mit Tributen auf der unteren Hälfe des Blattes sind ganz gewiß wieder die huldigenden Länder: Italia, Germania, Gallia, Sclavinia — wie sie eben in gleicher Weise im Münchener Evangeliar erschienen. Auf der gegenüberstehenden Seite schildert das obere Bild die Überwindung der Laster durch die Tugenden, das untere zeigt den Herrscher selbst als Triumphator über das Laster, als Rächer des Bösen und Hort der Barmherzigkeit, wie alles dies die den einzelnen Darstellungen beigeschriebenen Verse erläutern:

Utere terreno, caelesti postea regno.
Distincte gentes famulant(ur) dona ferentes.
Iussa Dei complens mundo sis corpore splendens.
Poeniteat culpæ quid sit patientia disce *)

Die Zeichnung ist nicht immer den schwierigen, vielleicht oft neuen Aufgaben der Komposition gewachsen, die malerische Ausführung mangelhaft, da eine kräftige Modellierung fehlt. Das Nackte ist bald von fahlem, bald von bräunlichem Ton —

*) Jaeck (Beschreibung der Handschriften der Bibliothek zu Bamberg, I, S. XIX) irrt in der Deutung dieser Bilder; so sieht er z. B. in dem Gekrönten Gott Vater. Für eine solche Darstellung fehlte nicht bloß jede ikonographische Analogie — ja mehr als dies eine Krönung Gottes durch Heilige ist dogmatisch undenkbar. Sehr nahe aber liegt es, daß der Künstler im Sinne der Verse 12—15 des letzten Kapitels der Apokalypse jenes irdische Reich darstellte, das die Wiederkunft des himmlischen Reiches vorbereiten sollte, also darstellen den Kaiser, den Herrscher der Völker, dessen Macht das Böse niederwirft, in geduldigem Kampfe der Herrschaft des Guten zum Siege verhilft. Daß der Künstler hier möglicherweise an die Prophezeiungen für das Jahr 1000 dachte, an dessen Schwelle man stand, ist auch nicht unwahrscheinlich. Die jugendliche, bartlose Gestalt des Kaisers läßt nur auf Otto III. schliessen, und gewiß haben die vier tributbringenden Frauen die gleiche Bedeutung wie in dem für Otto III. geschriebenen Evangeliar aus München (Cim. 58).

scharfe weiße Lichter sind auf alle Erhebungen gesetzt, wie Augenrücken, Nase, Lippe, Kinn, Knöchel ꝛc., die Gewänder sind von hellem Ton, gebrochen, mit weißlichen Lichtern und matter Oberfläche. Die Initialornamentik steht ungefähr auf der Stufe des goldenen Psalters von St. Gallen.

Das beigebundene Evangeliar ist gleichzeitig — an Miniaturen bringt es Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Christus am Kreuze, die Grablegung, die Frauen am Grabe, Himmelfahrt und Pfingsten. Interessant ist die Architektur in der Darstellung der drei Marien am Grabe: die Thür der Gruft zeigt einen antik-römisch profilierten Sturz. Formengebung und Technik schließen sich in früher beschriebenen Miniaturen, namentlich denen der Münchener Handschrift an.

Gleichfalls unter Otto III. entstanden und in der Maltechnik ganz den Darstellungen zur Apokalypse verwandt sind die Miniaturen einer Handschrift der Responsoria et Sequentia (Bamberg, Städt. Bibl. Ed. V. 9). Zwei Eingangsbilder nehmen Bezug auf den Zweck des Buches. Das eine zeigt einen Greis in einer Mandorla thronend, in feierlicher Haltung — unter ihm sitzen zwei Männer auf gekreuzten Beinen, von welchen der eine in die Flöte bläst, der andere die Harfe emporhält. Auf dem gegenseitigen Blatt thront eine jugendliche Gestalt in einer Mandorla von gleicher Form und Farbe, während ihr zu Füßen fünfzehn Männer den leidenschaftlichen Bewegungen nach das Halleluja zu singen scheinen. Also die Davidische Gottesverehrung und die christliche, für die seit Gregor dem Großen und dann besonders seit Karl dem Großen der Gesang als Sequenz und Responsorium von so großer Bedeutung geworden war, sind hier in passender Weise dargestellt worden. Neben diesen Eingangsbildern enthält die Handschrift dann noch drei andere: die Geburt Christi, die Auferstehung und die für jene Zeit so seltene Darstellung des Todes Mariä.*)


Aus e. Hdschrft. des Koblenzer Archivs.

hren Höhepunkt erreicht diese Entwickelung unter Heinrich II., der, lebensfreudig und lebenslustig und dabei der Kirche ganz ergeben, an den prächtig ausgestatteten Handschriften Gefallen fand und damit seine Lieblingsstiftungen, das Bistum von Bamberg (errichtet 1013) und das Michaelskloster auf dem Engelsberg bei Bamberg (gegründet 1015) besonders reich bedachte. Dabei führt die zunehmende Rührigkeit des Schaffens zu keiner Neuerung auf keiner Seite; unverändert bleibt das Abhängigkeitsverhältnis zur altchristlichen Kunst und ohne Bedenken schöpft man aus dem karolingischen Kunstvorrat wie aus einem Eigengut. Die malerische Technik beharrt auf den Grundsätzen, wie sie bereits die Zeit der Ottonen festgestellt hatte — doch arbeitet man jetzt leichter und sorgloser, womit freilich auch ein Nachlaß an Formenstrenge verbunden ist.

Nur die wichtigsten der Handschriften, die auf Heinrich II. zurückweisen, sollen erwähnt werden. An der Spitze der ganzen Gruppe steht das Evangelistarium in München (Kgl. Bibl. Cim. 57). Das Widmungsbild

*) Fol. 46. vers. heißt es: Ottoni serenissimo imperatori a Deo coronato, magno et pacifico vita et victoria. Redemptor mundi tu illum adjuva. Damit ist die Handschrift in die Ottonenzeit verwiesen, und zwar kann sie nach Technik und Zeichnung nur unter Otto III. entstanden sein.

stellt die Abkunft fest. In der oberen Abteilung Heinrich, kenntlich an dem runden Gesicht und dem kurzen Bart, außerdem durch die Widmungsverse beglaubigt, und Kunigunde von dem Heiland gekrönt, seitwärts stehen Petrus und Paulus; in der unteren Abteilung aber erscheinen wieder die tributpflichtigen Länder — als Frauen dargestellt — mit ihren Gaben:

Solvimus ecce tibi rex censum jure perenni
Clemens esto tuis, nos reddimus ista quotannis

Es folgen die Bilder der Evangelisten, von bedeutender Bildung und ausgezeichnet durch den edlen Wurf der Gewänder — dann biblische Darstellungen, fast ausschließlich der Jugendgeschichte, der Passion und der Zeit nach der Auferstehung entlehnt.

Von hohem ikonographischem Interesse ist es, daß hier zu dem Cyklus aus dem Leben Christi schon eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Mariens tritt: Joachims Ausweisung aus dem Tempel, sein Gang zu den Hirten, Geburt Mariens, Namensgebung (?) und dann der Tod Mariens. Den Schluß der Darstellungen bildet das Jüngste Gericht, das auf zwei Blätter verteilt wird. Das eine zeigt die Auferweckung der Toten — vier in die Posaune blasende Engel, dann die Toten, bekleidet, mit leidenschaftlicher Gebärde den Gräbern entsteigend; in den Ecken aber, wohl in Erinnerung an die Worte der Apokalypse: Et dedit mare mortuos, qui in eo erant — gehörnte Köpfe, welche Wasser ausspeien. Auf dem gegenüberstehenden Blatte sitzt Christus zu Gericht, von seinem himmlischen Hofstaat umgeben — in der Mitte zwei Engel mit Schriftbändern, von welchen der eine sich zu den Gerechten, der andere zu den Verdammten sich wendet. Die Teufel sind nicht gerade frazzenhaft gebildet — nur die Köpfe sind gehörnt. In der Initialornamentik tritt das Blattwerk gegen das Riemenwerk stark zurück. Ein Missale in München (Königl. Bibl. Cim. 60) zeigt den Kaiser auf zwei Bildern: auf dem einen setzt ihm Christus (von bärtigem Typus, der von nun an in der Buchmalerei häufiger wird) die Krone auf, während zwei herabschwebende Engel Schwert und Lanze in seine Hand geben. Die ausgestreckten Arme des Kaisers werden von den Heiligen Ulrich und Emmeran gestützt. Das zweite Widmungsbild ist ein überzeugender Beweis, wie rückhaltlos man die von der karolingischen Malerei geschaffenen Kompositionen verwertete. Vollständig wird hier die entsprechende Darstellung des goldenen Buches von St. Emmeran wiederholt, nur daß an Stelle Karls des Kahlen Heinrich II. tritt und daß statt der Engel in den Zwickeln zwei Provinzen getreten sind, um die seit Otto II. üblich gewordene Zahl auf vier zu ergänzen. Selbst in den Einzelheiten erweist sich dieses Bild als eine Kopie der Emmeranschen Darstellung. Die Säulen z. B. zeigen nicht bloß gleiche Kapitellbildung, sondern es stimmen auch die Schäfte in Zeichnung und Färbung genau überein. Diese Übereinstimmung dürfte auch einen Fingerzeig dafür geben, wo einige der von Heinrich II. bestellten Handschriften entstanden seien: in St. Emmeran eben, wo jene kostbare karolingische Handschrift sich befand, der man erst vor kurzem (975) ein fein gemaltes Widmungsblatt mit dem Abte Ramwold, umgeben von den vier (gleich charakterisierten) Gestalten der Kardinaltugenden eingefügt hatte. Außer den Widmungsbildern enthält das Missale noch Darstellungen des hl. Gregor, der Anbetung des Lammes, der Kreuzigung und der Marien am Grabe. Auch die übrige ornamentale Ausstattung der Handschrift schließt sich an die des

goldenen Buches an. Dagegen zeigt ein Evangeliar in Bamberg (Bibl. A. II. 46) auf dessen Widmungsbild Heinrich II. das Buch der hl. Maria opfert, eine unbeholfene Hand und das Zurückgehen auf noch ältere Muster. Die drei Könige z. B. erscheinen in der Tracht der Katakombenbilder, doch nicht ausschreitend, sondern hintereinander knieend und die Geschenke emporhaltend. Der Christus im Kreuzigungsbilde hat den Mosaikentypus, freilich in etwas barbarisierter Form. Der Fleischton wechselt auch hier doch ausnahmsweise nach fester Regel; er ist bei den Männern entschieden braunrot, bei den Frauen, Engeln und Kindern fahl mit grünlichen Schatten. Steht dieses Evangeliar in Bezug auf die künstlerische Durchführung hinter anderen im kaiserlichen Auftrag entstandenen Handschriften zurück, so wetteifert es doch an kostbarer Pracht der Ausstattung mit diesen. Die Seiten den Bildern gegenüber zeigen Purpurgrund mit reichen Mustern, die Initialen sind mit goldenem Geriemsel reich verziert.

Ein Psalterium in Kassel (Bibl. Ms. theol. 4° Nr. 15) von der Hand eines Kapellans Heinrichs II. (1020) mit Namen Markus geschrieben, entbehrt der selbständigen figürlichen Darstellungen, ist aber durch besonders feine Initialornamentik ausgezeichnet. Tiermotive treten meist in feiner Verbindung mit Ranken und Blattwerk (Dornblatt) auf — einmal ist S durch einen gewundenen Drachen dargestellt (Fol. 121b), auch ein gebilderter Initial erscheint auf Fol. 134 — auf der Kurve des D steht ein Mann in der Tracht der Zeit, dem eine Hand (Gottes ?) die Krone aufsetzt.*) Die zahlreichen, meist kaum einen Zoll hohen Initialen sind von roter Zeichnung und goldener Füllung.

Von demselben Kaplan Markus wurde wohl das Missale in Bamberg geschrieben (Städt. Bibl. Ed. V. 4), dessen Initialen in Größe, Ornamentik, Technik völlig mit denen im Kasseler Psalterium übereinstimmen. Nur treten hier zu dem Initialenschmuck noch einige biblische Darstellungen. Sie lehren, daß jener Markus ein tüchtiger Kalligraph, aber ein wenig geschickter Maler war. Schon die Komposition trifft ihn schwankend. Zwei Blätter beweisen dies. Auf Fol. 1 ist die Himmelfahrt Christi mit roter Feder gezeichnet, in einzelnen Stellen auch schon die Farbe angelegt. Dann aber ließ der Künstler das Werk im Stich, um auf Fol. 64 die Komposition in verbesserter Form zu wiederholen. Dasselbe that er bei der Darstellung der Marien am Grabe. Auf Fol. 2 ist die erste später in Stich gelassene Zeichnung in schwarzer Dinte. Fol. 61 zeigt die Umänderung — die eine thatsächliche Verbesserung des ersten Entwurfs ist. In der ersten Zeichnung war der Engel von den Frauen durch einen Bogen geschieden, in dem durchgeführten Bild ist die erste Frau mit dem Engel in die erste Bogenöffnung gestellt, was der Komposition größere Geschlossenheit verlieh. Die übrigen Gemälde: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Abendmahl, Kreuzigung, der Evangelist Johannes — zeigen die herkömmliche Technik und das entschiedene Anlehnen an altchristliche Vorbilder — letzteres ohne sonderlichen Erfolg, da eine auffallende Ungeschicklichkeit der Hand sich in den Formenverhältnissen kundgiebt.

Zu diesen Werken, welche als für Heinrich II. selbst oder doch in seiner Um-

---

*) Auf Fol. 16 findet sich die Notiz des Schreibers: Per manum Marci capellani gloriosis. Hinrici impera. et semper aug. Anno M. XX.

gebung entstanden geschichtlich beglaubigt sind, gesellen sich nun noch einige hervorragende Handschriften, deren Entstehen zu Heinrichs Zeit, sei es durch geschichtliche Zeugnisse, sei es durch das Urteil der Stilkritik gesichert erscheint.

Den ersten Rang nimmt hier ein Evangeliar ein, das aus Bamberg nach München kam (Kgl. Bibl. Cim. 59). Neben den Evangelistenbildern enthält es noch die seltene Darstellung von Christus auf dem Lebensbaume stehend, wozu die Worte des ersten Psalmes die Anregung geben konnten: „Der ist wie ein Baum, gepflanzet an den Wasserbächen, der seine Frucht bringet zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht und was er macht, das gerät wohl" — Worte, die stets von den Kirchenvätern auf Christus gedeutet wurden. Christus ist jugendlich gebildet, von der Tunika weg flattert der Mantel, in der einen Hand trägt er die Scheibe der Welt, mit der anderen hält er einen Ast des Baumes. An den Ecken der Mandorla und an den Seiten befinden sich vier Brustbilder: unten Gäa, welche den Baum auf ihrem Kopfe trägt, rechts Sol, links Luna, zu Häupten ein bärtiger Kopf, der nur als Uranus gedeutet werden kann. In den Zwickeln, welche die Mandorla mit dem viereckigen Blattrahmen bildet, sind die Symbole der Evangelisten angebracht, von sirenenartigen Figuren getragen, welche die vier Paradiesesflüsse vorstellen.*) Sonst enthält das Evangeliar nur noch die Evangelistenbilder. Sehr reich ist die Ausstattung der Kanonestafeln, die sich aber auf das innigste an die des bereits beschriebenen Evangeliars Ottos III. (Cim. 58) lehnt, manches daraus kopiert, wie dies einzelne Kapitellbildungen und die Figürchen an den Ecken der Bogen beweisen. Die Füllungen der Giebel schließen sich gleichfalls in Form und Technik an die der früher genannten Handschrift an, nur ist hier insofern ein Fortschritt vorhanden, als statt willkürlich gewählter Tierbilder die Monatszeichen dargestellt wurden.

Aus der Dombibliothek rührt ein Missale in Bamberg her (A. II. 52), das gleichfalls als Schenkung Heinrichs dahin gekommen sein mag, jedenfalls dieser Zeit angehört, wenngleich Zeichnung und Technik auf eine von den Künstlern der früher erwähnten Handschriften verschiedene Hand deuten. Die künstlerische Überlieferung wirkt hier nur auf das Wesentliche der Komposition und Formengebung ein — die Erzählung ist von seltener Lebendigkeit, das Landschaftliche — Bäume, Blumen — mit merkwürdiger Breite charakterisiert, die Malerei ist reine Wasserfarbentechnik ohne jede Beimischung harzhaltiger Substanzen. Am innigsten ist der Anschluß an die altchristliche Überlieferung in der Architektur. Die Zahl der Bilder beträgt zwanzig; stofflich interessant ist die Gegenüberstellung der beiden Opfer (das des Alten Bundes durch einen jungen Mann, der ein Tier darbringt versinnbildet, das des Neuen Bundes durch einen Priestergreis, der den Kelch emporhebt), dann die große Zahl legendarischer Darstellungen (Martyrien von Petrus, Paulus, Laurentius, Andreas und Martins Mantelzerteilung). Die Initialornamentik besteht fast ausschließlich aus Blumen- und Blattwerk.**)

*) Abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges. Curiosités Mysterieuses.

**) Daß das Missale zu Heinrichs Zeit geschrieben ward, zeigt nicht bloß der Stil, sondern auch die Eintragungen im Kalendarium. Neben anderen Todesfällen (z. B. Chuonradus imperator) finden sich von zeitgenössischer Hand angemerkt die Todesdaten von Heinrich II. (Heinr. imper. etc.) und Kunigundens (Cunig. imper. obiit).

Endlich gehören hierher noch zwei Bilderhandschriften, die beide auf der Höhe der Leistungsfähigkeit der Zeit stehen, sich voneinander aber durch einen entschiedenen Gegensatz in der künstlerischen Auffassung ihrer Stoffe unterscheiden.

Die erste derselben ist das Evangelienbuch, welches auf Veranlassung der Gräfin Uota von Kirchberg, der sechsten Äbtissin des Klosters Niedermünster in Regensburg (regierte von 1002—1025), geschrieben wurde (jetzt München, kgl. Bibl. Cim. 54), die zweite ein Kommentar zum hohen Liede und zu Daniel aus der Bamberger Dombibliothek (jetzt in der Stadtbibliothek dortselbst, A. I. 47).

Das Evangeliar der Uota entstand in einer Regensburger Schreibstube. Der unmittelbare Einfluß des goldenen Buches von St. Emmeran auf die Ornamentik stellt dieses schon sicher. Daneben scheinen aber auch byzantinische Vorbilder auf den Künstler gewirkt zu haben. Allerdings genügte es nicht, auf die Fülle allegorisch-didaktischer Beziehungen, die man in die Darstellungen mit Recht oder Unrecht hineingeheimniste, hinzuweisen, um den byzantinischen Einfluß sicher zu stellen; war doch die Vorliebe für spitzfindige Allegorien auch der karolingischen Malerei nicht fremd, wie einzelne Bilderbeschreibungen des Theodulph bezeugen. Dagegen machen den byzantinischen Einfluß ikonographische Einzelheiten wahrscheinlich, wie sie besonders in der Hierarchia und der Kreuzigung zu Tage treten. Die letztere zeigt Christus mit einer tunica talaris und der Stola bekleidet, eine Krone auf dem Haupte, das den bärtigen gealterten Typus zeigt, der vom Oriente begünstigt wurde. Unter dem Kreuze steht eine gekrönte Frau, die Arme ausgebreitet, aufwärts schauend, — es ist das Leben — wie uns die Verse erklären:

Sperat post Dominum sanctorum vita per aevum,

auf der anderen Seite eine Gestalt mit verbundenem Mund, zerbrochenen Waffen, angefallen von dem Kopf eines Ungetümes, das aus dem Kreuzesstamm hervorwächst — es ist der Tod, dessen Macht durch das Erlösungswerk gebrochen wurde:

Mors devicta perit, quia Christum vincere gestis:

in zwei Halbrunden: die Gnade, wiederum eine gekrönte Frauengestalt mit der Siegesfahne, dann das Gesetz des alten Bundes, eine entfliehende Frauengestalt mit verbundenen Augen; in vier Quadraten, in den Ecken des Blattes endlich: oben die Personifikationen von Sonne und Mond, unten die sich öffnenden Gräber und der zerrissene Tempelvorhang. Einen ähnlichen Reichtum allegorischer Bezüge enthalten die Darstellungen der Hand Gottes, der schon erwähnten Hierarchie, und der Evangelisten. Auf dem Widmungsbilde überreicht die Äbtissin Uota das Buch der Maria, welche in einem Kreisrund thront, das Kind auf dem Schoße vor sich hinhaltend. Der Stil der Zeichnung ist strenge; aber nur in einzelnen Hauptgestalten, wie in dem Gekreuzigten, der thronenden Madonna, weist er auf die Einwirkung byzantinischer Vorbilder; von den Evangelisten erinnert höchstens der Johannes und Matthäus daran (während jedoch das Einzelne, z. B. die Haarbehandlung, eine ganz andere Stilisierung behält), und im übrigen herrscht ebenso in den biblischen Darstellungen wie in den allegorischen der Stil der Zeit, der sich an die römisch-altchristliche Formengebung anschließt. In den Kanonestafeln wird die Konkordanz durch entsprechende Verbindung der Evangelisten-

Symbole in den Bogenlünetten zur Anschauung gebracht.*) Die Ausführung steht auf der Stufe der übrigen im Bannkreise Heinrichs II. entstandenen Bilderhandschriften, nur giebt die übermäßige Anwendung des Goldes der Ausstattung den Charakter etwas roher Pracht.

Ohne Zweifel sind die Darstellungen der anderen Handschrift, des Kommentars zu Daniel und zum hohen Liede, aus nicht minder tiefen theologischen Gedankengängen hervorgegangen, aber während in der ersteren Handschrift der spintisierende, grübelnde Verstand Phantasie und Empfindung unterjochte, werden die Darstellungen hier von einem merkwürdig starken poetischen Zug getragen, der selbst der überkommenen Formensprache einen lebendigeren Rythmus, einen leisen Schimmer von Grazie verleiht. Je zwei Bilder begleiten die beiden mystischen Bücher. Das erste der zum hohen Lied gehörigen feiert die Taufe als den Zoll für die Pforte des Einganges in die Kirche, das Mittel für die Verbindung mit Christus. Im Mittelpunkt der Darstellung sieht man den Hergang der Taufe; ein Täufling sitzt bereits im Taufbecken, während der Priester die Hand auf sein Haupt legt, drei andere Täuflinge warten. Von da wandelt in schön geschwungener Linie ein Zug Getaufter, Laien, Priester, Mönche, Bischöfe, Frauen, aufwärts, wo auf Wolken stehend die Gestalt der Kirche der ersten der herannahenden Frauen den Kelch reicht mit dem Blute, das sie teilhaft macht der Früchte des Opfers der Versöhnung; hinter ihr erscheint Christus an dem Kreuze mit langem Schurz bekleidet. Das zweite Bild stellt wiederum den Zug der gläubigen Gemeinde dar, aber zum triumphierenden Christus, der, von seinen Engeln umgeben, in dem Körper des O thront (Osculetur me osculo). Von den zu dem Buche Daniel gehörenden Gemälden stellt das eine den Traum Nebukadnezars dar (auf dem Felsen, von welchem ein Stück sich abbröckelt und den linken Fuß der Statue zertrümmert, steht die Gestalt des Glaubens mit Kreuzesstab und segnender Gebärde) das andere dient wieder als Initialverzierung und zeigt Daniel, wie er vom Engel zu seinem Prophetenamt vorbereitet wird. Eine Arkade umgiebt diese Darstellung, in deren Zwickeln ähnlich wie in den Münchner Handschriften zwei Köpfe in den Purpurgrund mit leichten weißen Strichen hineingezeichnet sind. Die Zeichnung dieser Köpfe ist von ungewöhnlichem Formenadel; dasselbe gilt von der Gestalt Daniels, dessen ganz antike Gesichtsbildung ebenso wie die lebhaft bewegte Gewandung auf ein ausgezeichnetes altchristliches Muster hinweist. Die Figuren des Nebukadnezar und der vier Wächter sind von weit weniger durchgebildeten Formen — möglich daß der Künstler eines Vorbildes hier entbehrte und ganz auf eigene Kraft angewiesen war. Technik und Malweise stimmen genau mit der in der Bamberger Apokalypse angewendeten; soll man auf den gleichen Künstler schließen? ein phantasievoller Zug geht auch durch die apokalyptischen Bilder — aber die weit höhere künstlerische Vollendung der Illustrationen zum Daniel und zum Canticum würde einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers voraussetzen.**)

---

*) Das Widmungsbild, die Kreuzigung, die Hierarchia abgebildet bei Cahier, Nouveaux Mélanges, Curiosités Mysterieuses.

**) Schnaase verlegte die Entstehungszeit im Anschluß an Waagen (Kunstw. und Künstler in Deutschland I. S. 101 fg.) auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts (Gesch. d. b. K. II. A. IV. S. 638), Kugler eignete sie dem elften Jahrhunderte zu (Kl. Schriften, I. S. 91). Da-



Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen durch die Taufe.

Aus: In Cantica et Danielem. (Handschrift der Königl. Bibliothek in Bamberg A. I. 47. fol. 4b.)



Aus dem von Guntbald 1014 geschriebenen Evangeliar im Domschatz zu Hildesheim.

Die sächsische Miniaturmalerei dieser Zeit ist am besten durch die Leistungen jener Schreibstube vertreten, welche unter dem Einflusse und den Anregungen des Bischofs Bernward von Hildesheim stand. Ausgesprochener Schulcharakter, der sie von den Arbeiten süddeutscher Schreibstuben auffällig unterschiede, kommt ihnen nicht zu. Ein bedeutsames Zeugnis für die Macht karolingischer Überlieferung ist es, daß auch auf sächsischem Boden, wo es doch keine Pflanzschulen der Kunst aus karolingischer Zeit her gab, unmittelbar an den karolingischen Kunststil angeknüpft wird. In der Ornamentik sowohl wie in der Figurenmalerei. Wenn in den ersteren klassische Formen, z. B. Palmette, Akanthusblatt, öfter und in strengerer Zeichnung zur Verwendung kommen als in den Werken süddeutscher Buchmalerei, so wird dies wohl auf die persönlichen Neigungen Bernwards, auf seine Liebe und seinen Sammeleifer Werken antiker Kunst gegenüber zurückzuführen sein. Der hervorragendste Künstler der Schreibstube war der Diakon Guntbald. Zunächst nennt er sich als Maler und Schreiber eines Evangeliars, das er laut Inschrift 1011 für Bernward anfertigte (im Domschatz von Hildesheim). Gleich die Verzierung der Kanonestafeln stimmt mit der in den karolingischen Handschriften üblichen überein; exotische Vögel beleben die Bogen, üppiges Pflanzenwerk schießt von den Kapitellplatten empor. Der übrige künstlerische Schmuck des Evangeliars besteht aus einer Darstellung des thronenden Christus, von den Symbolen der Evangelisten und Engeln umgeben, und den Bildern der Evangelisten mit ihren Symbolen. Die Evangelisten erinnern in der etwas ungeschlachten, aber lebensvollen Bildung vielmehr an die Darstellungen der karolingischen als der ottonischen Kunst. Was Guntbald auf dem Gebiete der Ornamentik zu leisten vermochte, zeigt sein für Bernward 1014 angefertigtes Missale. Pracht des Materials (vielfache Anwendung von Gold und Silber) eint sich hier mit entwickeltem dekorativen Geschmack. Unter der großen Zahl prächtiger Initialen findet sich ein T, das zugleich als Kreuzbalken für die Figur Christi dient, unter dem Kreuze stehen rechts Maria, links Johannes.

Das hervorragendste Denkmal der Schreibstube aber ist ein Evangeliar, dessen kostbaren Einband Bernward selbst geschaffen, wie es die selbstbewußten Verse besagen:

> Dieses so herrliche Werk hat Bernward der Bischof geschaffen,
> Schaue gnädig darauf Gott und Maria Du! —

Ob Bernward auch an der malerischen Ausstattung teil nahm? kein ausdrückliches Zeugnis spricht dafür, aber der Stil und der Gegenstand der Darstellungen lassen es

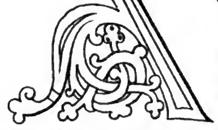
---

gegen haben Waagen (a. o. S. 98) und Schnaase (a. o. S. 632) die Apokalypse dem Beginn des elften Jahrhunderts zugewiesen. Der enge Zusammenhang aber zwischen beiden in Malweise und Technik ist schlagender Art und die enge Verwandtschaft beider mit der unter Heinrich II. entstandenen Handschriftengruppe desgleichen. Das Vorkommen des gebilderten Initials an dieser Stelle spricht nicht dagegen; er kommt vereinzelt auch schon in anderen, bestimmt dieser Zeit zugehörigen Handschriften vor. Ein hervorragendes Werk dieser Gruppe ist auch ein reich mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch in der Dombibliothek zu Hildesheim (U. I. 19).

wahrscheinlich erscheinen, zumal ja nach dem Zeugnis seines Lehrers und Biographen Thangmar Bernward auch auf dem Gebiete der Buchmalerei thätig war. Die beiden ersten der fünfundzwanzig Bilder, welche den Text begleiten, sind ein interessantes Zeugnis für die sichtlich in Aufnahme kommende Marienverehrung. Das erste stellt Bischof Bernward dar, wie er, angethan mit liturgischem Gewande, das Buch auf den Altar niederzulegen im Begriffe ist. Die beigeschriebenen Verse melden, daß die Jungfrau Maria die Empfängerin sei. Das zweite Bild, auf der dem ersten gegenüberstehenden Tafel erläutert dies. Maria sitzt auf einem Thronsessel, und trägt das Kind, das die Kreuzmale zeigt und in der Rechten ein Buch hält, auf dem Schoße. Zwei Engel halten eine goldene Krone über ihrem Haupte. Die Bogen von drei Arkaden, welche den Hintergrund bilden, tragen Inschriften, welche sich auf die Feier Marias beziehen. Ein Hauptbogen, der an seinen Fußpunkten mit Medaillons ausgestattet ist, welche die Brustbilder Evas und Marias zeigen, umschließt diese drei kleineren Bögen. Die seltene Gegenüberstellung wird durch die erläuternden Versen sicher gestellt:

Porta Paradisi Primevam Clausa Per Aevam
Nunc est per Sanctam Cunctis Patefacta Mariam.

Die Widmungsbilder sind von einer geschickteren Hand geschaffen, als die nun folgenden biblischen Darstellungen; diese bilden keinen geschlossenen Cyklus, sondern entsprechen den durch die einzelnen Evangelien besonders betonten Ereignissen. Mit besonderer Ausführlichkeit wird darin die Geschichte von Joachim und Anna, den Eltern Marias, zum Evangelium Lucä behandelt. Charakteristisch ist die Übereinstimmung einzelner Bilder mit den Reliefs auf den von Bernward hergestellten ehernen Thürflügeln des Doms. Die Figurenbildung ist steifer als in den Widmungsdarstellungen; auf die Gewandbehandlung scheinen spätrömische Statuen nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Während in den nachweislich von Guntbald herrührenden Büchern die karolingische Pflanzen- und Bandornamentik herrschte, ist hier in den Initialen auch bereits der Tierornamentik ein so breiter Raum, wie in keinem zweiten Momente dieser Zeit, zugewiesen worden. Hat vielleicht die Ornamentik irischer Kunsterzeugnisse, von welchen der Biograph Bernwards meldet, den Künstler beeinflußt? Die Umrisse der Initialen sind in Gold gemalt, die Füllung farbig und weiß getupft.


Aus dem Echternacher Evangeliar, Gotha.

uch nach Heinrichs II. Tode tritt keine plötzliche Änderung dieses Zustandes ein. Erlitt doch das Kultur- und Geistesleben zunächst keine gewaltsame Störung oder Unterbrechung. Nüchternen aber thatkräftigen Geistes arbeiteten die beiden ersten Vertreter der fränkischen Dynastie, Konrad und Heinrich III., wie ihr Vorgänger Heinrich II. an der Realisierung jener kühnen Ideen, welche durch die Ottonen Ausgangspunkt und Zielpunkt deutscher Politik geworden waren. Noch war der Friede zwischen Kirche und Staat nicht gebrochen, die wissenschaftliche Zucht und die künstlerische Überlieferung nicht gestört, die geistige Befreiung des Laienelementes nicht vorbereitet. So kann es einer geschicht-

lichen Darstellung der Entwickelung der Malerei genügen, auf einige wenige hervorragende Denkmäler jener Periode hinzuweisen, welche bezeugen, daß zwar kein Fortschritt mehr über die Vergangenheit hinaus gemacht wurde, daß aber auch der künstlerische Verfall sich noch nicht in stark merkbaren Zeichen ankündigte.

Auf Konrad II. führt das goldene Buch im Eskurial zurück, dessen erstes Widmungsbild den von Engeln umgebenen, thronenden Christus zeigt, welcher das knieende Kaiserpaar Konrad und Gisela segnet, während auf einem zweiten Heinrich und Agnes, mit dem königlichen Gewande bekleidet, von Maria in Schutz genommen werden.*) Eine reiche, mit Gemälden ausgestattete Handschrift entstand in dieser Zeit in dem von Konrad etwa 1030 gestifteten Benediktinerkloster zu Limburg a. d. H. (Köln, Kapitelbibl. Nr. CCXVII). Der thronende Christus, die Evangelistenbilder, die biblischen Darstellungen schließen sich auf das engste in Stil und Technik an die unter Heinrich II. angefertigten Handschriften an. Doch auch von den Einzelheiten der Dekoration gilt dies. Die Bogen der Kanonestafeln haben einen ganz entsprechenden Schmuck, die Lünetten die auf Purpurgrund eingezeichneten Tierfiguren, die Kapitelle sind öfters mit Masken verziert, die Schäfte von der Farbe bunten Steinwerks. Die Randbordüren weisen wie die Bamberger Handschriften auf die Vorliebe für die karolingischen Muster des perspektivisch dargestellten Mäanders, der Palmette und anderer antiker Motive. Auch in Köln selbst schuf man nach denselben künstlerischen Grundsätzen. Ein prächtig ausgestattetes Evangeliar, das aus dem St. Gereonskloster herrührt (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 21), schließt sich in seinem künstlerischen Schmuck ganz an die Gruppe der für Heinrich II. und Konrad entstandenen Handschriften an. Höchstens könnte man wahrnehmen, daß in der Ornamentik der karolingische Einfluß noch stärker nachwirkt als in den auf bayrischem Boden entstandenen Leistungen. Ein Evangeliar in der Kölner Kapitelbibliothek (Nr. XII), das gleichfalls in Köln selbst auf Veranlassung eines Kanonikers Hillinus in dieser Zeit durch die Kleriker Purchard und Chuonrad geschrieben wurde, zeigt die Dekorationsweise der Kanonestafeln des Limburger Evangeliars; zwei Vollbilder, das eine der heil. Hieronymus mit den schreibenden Schülern, das andere die Widmung des Buches durch Hillinus an den thronenden heil. Petrus (mit der interessanten Abbildung des alten Kölner Doms) wiederholen gleichfalls die herkömmlichen Typen und fußen auf denselben technischen Grundsätzen.**)

Mit Heinrichs III. Namen ist das in der Stadtbibliothek von Bremen aufbewahrte Evangeliar verknüpft, das in Echternach zum Andenken an den Besuch

*) Auf dem ersten Bilde finden sich die Unterschriften Conradus imperator. Gisela imperatrix. Auf dem zweiten: Henricus rex. Agnes regina. Da das erste Widmungsbild darauf hinweist, daß die Handschrift zu Konrads und Giselas Lebzeiten entstand, also zwischen 1027 und 1039, so muß das zweite entweder später hinzugefügt worden sein (die Vermählung Heinrichs III. fand 1043 statt), oder man hat ursprünglich Heinrichs III. erste Gattin Guntild, die Tochter Königs Knuds, dargestellt (Vermählung mit dieser 1036) und dann später die Unterschrift des Namens geändert. Der Verfasser kann über diese Handschrift leider nicht aus Autopsie berichten. Ausführlich beschrieben wird sie in P. Zornii Historia bibl. pictor pg. 31.

**) Wer den Leistungen der Buchmalerei in den Rheingegenden nachgehen will, findet einen trefflichen Führer in Lamprechts Verzeichnis der „Kunstgeschichtlich wichtigen Handschriften des Mittel- und Niederrheins“ (Bonner Jahrbücher, Heft 74).

Heinrichs III. für diesen geschrieben wurde und zwar vor 1046, da er in den erläuternden Versen noch als König bezeichnet wird.

Die künstlerische Abhängigkeit von dem Egbert-Evangeliar in Trier und dem Echternacher Evangeliar Ottos III. ist zweifellos. Der Kindermord z. B., dann die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten erweisen auf den ersten Blick die unmittelbare Abhängigkeit vom Egbert-Evangeliar, die Darstellung der Parabel vom Weinberg, vom reichen Prasser und armen Lazarus von den entsprechenden Bildern im Echternacher Evangeliar. Man kopierte und fügte nur wenige selbständige Züge hinzu. Einem neuen Motiv begegnet man in den fünfzig biblischen Darstellungen nicht; die sieben oder acht Szenen, welche weder im Trierer noch Echternacher Evangeliar Gestaltung erhalten hatten, gehörten doch bereits dem Bilderkreis der Zeit an. Interessanter sind die vier auf die Widmung bezüglichen Bilder, zwei am Anfang, zwei am Ende des Evangeliars. Das erste führt den Besuch der Kaiserin Gisela in Echternach vor, das zweite den des Heinrich, aber, wie schon erwähnt, noch vor seiner Kaiserkrönung. Der Widerspruch zwischen der Inschrift, welche den Herrscher als noch in der Blüte des Lebens stehend bezeichnet, und der ältesten Gestalt Heinrichs ist wohl aus dem Unvermögen des Künstlers, dem Porträt gerecht zu werden, zu erklären. Von den Schlußbildern führt das eine in die Schreibstube des Klosters, das andere schildert die Übergabe des Buches durch den Abt an Heinrich III. Nirgends fehlen die erläuternden Verse, weder zu den Widmungsbildern, noch zu den biblischen Gemälden. In der Initialornamentik spielen Bandverschlingungen neben Rankenwerk wie im Trierer und Gothaer Evangeliar noch eine große Rolle. Wie lange aber in Echternach eine gute gefestigte künstlerische Tradition nachwirkte, zeigen am besten die Miniaturen der Vita Willibrordi in Gotha (Großherz. Bibl. 164) vom damaligen Abte Theofrid († 1110). Sie sind in Bezug auf Form und Technik, treffliche Charakteristik und Gewandbehandlung das beste Werk der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts. Die Miniaturen bestehen in dem Widmungsbilde (Theofrid überreicht dem Willibrord das Buch), dann Fol. 98 in einem zweiten Bilde, Theofrid mit einer Schüssel Blumen, endlich Fol. 100a mit dem Initial O, in welchem der heil. Bruno sitzt. Es ist der herkömmliche Stil, aber gepaart mit einer ungewöhnlichen Feinheit der Durchführung und Sicherheit der Hand.

Im Süden Deutschlands herrscht derselbe Mangel an Bewegung, dasselbe zähe Haften an dem überkommenen Formenschatz; wie im Norden, so hält man sich auch hier noch auf einer mittleren Höhe technischer und künstlerischer Durchführung. Nur einiges sei genannt. Von Ellinger, dem Abte von Tegernsee (1017 bis 1056) rührt ein Evangeliar her (München, königl. Bibl. c. pict. 31), dessen Dekorationselemente ebenso der Bamberger Handschriftengruppe entsprechen, wie der Stil der Figuren, Typen und Technik von dieser abhängig ist. Die völlige Übereinstimmung der Kanonesverzierung hier mit der in karolingischen Handschriften aus Rheims und Metz ist also wohl durch die Bamberger Muster vermittelt worden. Auch die Sorgfalt der Ausführung steht noch auf der Höhe dieser Erzeugnisse. Ähnlich ein Evangeliar aus Nieder-Altaich (Cim. 163), nur daß hier außer den Bamberger Handschriften auch das goldene Buch von St. Emmeran zum mindesten auf die Ornamentik von unmittelbarem Einfluß gewesen ist. Die Ausschmückung der Kanonestafeln ist einfacher;

die Vollbilder stellen die Evangelisten dar und Christus (bärtiger Typus) mit den Brustbildern der zwölf Apostel. Die Mache ist noch sehr sorgfältig.

Sehr entschieden war nun aber die Wendung, die um die Mitte des elften Jahrhunderts eintrat. Man kann nicht zweifeln, daß von dieser Zeit an der langsam aber sicher vorschreitende Zersetzungsprozeß des karolingisch-ottonischen Kunststils beginnt. Lagen die Ursachen dazu in der Erschöpfung künstlerischer Kraft? Die Architekturgeschichte, welche gerade in dieser Zeit die höchste Blüte des romanischen Stils zu vermelden hat, legt Zeugnis dagegen ab; und ebenso hindert die reiche Bauthätigkeit, welche in der zweiten Hälfte des elften und ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts herrscht, in den äußeren Verhältnissen allein die Erklärung zu suchen. Die Ursachen sind zunächst innerlicher Art, sie liegen in dem Gange der Entwickelung. Es waltet ein ähnlicher Hergang wie in der Geschichte der byzantinischen Kunst; nur vollzieht sich dieser Prozeß bei einem Volke, das am Beginn seiner geistigen Entwickelung, nicht aber erschöpft am Ende derselben steht, für das also diese Zersetzung nur Raum schaffen kann für das Gedeihen der künstlerischen, zukunftsicheren Keime, die es in sich birgt. Die ottonische Malerei hatte den Stil und die Formensprache der karolingischen Kunst übernommen; doch wenn sie auch vielfach, namentlich in ornamentaler Beziehung, aus dem karolingischen Formenschatz unmittelbar schöpfte, so fand sie doch auch immer wieder den Weg zu der ursprünglichen monumentalen Quelle: zur altchristlichen Kunst. Nur so ward es ihr möglich, den karolingischen Stil nicht bloß auf ornamentalem Gebiete fortzuentwickeln, sondern auch die figurale Malerei zu vervollkommnen durch Verfeinerung der Formen, durch besseres Verständnis der Gewandmotive, durch kräftigen Ausdruck der Regungen inneren Lebens. Selbst da, wo man byzantinische Vorbilder auf sich wirken ließ, entlehnte man nicht sklavisch, sondern übertrug sie in die abendländische Formensprache. Jetzt nun aber hörte man auf, aus diesen unmittelbaren Quellen zu schöpfen. Die frühchristliche und karolingische Kunst wirkten weiter fort, aber doch nur durch die Vermittelung nächstgelegener jüngerer Vorbilder. So ward das Schaffen immer mehr ein bloß mechanischer Prozeß, und das Auge, das in der Natur schärfer zu sehen begann, wurde ganz blöde einem künstlerischen Vorbild gegenüber. Alles anatomische Verständnis verschwindet, jede Proportionalität scheint aufzuhören; kein Jongleur vermöchte die unnatürlichen Biegungen und Windungen zu stande zu bringen, die den Körpern, sobald es sich um den Ausdruck eines Affekts handelt, zugemutet werden; ganz in Vergessenheit scheint es gekommen zu sein, daß dem Körper ein Knochengerüst zu Grunde liege, daß Muskeln und Sehnen die Bewegungen ermöglichen und regeln. Dabei aber wird man in den meisten Fällen durch alle Verzerrungen und Mißverständnisse hindurch noch das aus zweiter und dritter Hand entlehnte ursprüngliche Motiv nachweisen können. Die Technik hält anfangs noch besser Stand. Doch dann beginnt auch da der Verfall. Der schwarze Kontur, der in der karolingischen Malerei selten und dann mit großer Zartheit gezogen wurde, der auch in der sächsischen Zeit nur spärlich zur Anwendung kam, wird nun immer aufdringlicher; er erinnert in nichts mehr an die leise Wellenbewegung der Linie einer organischen Form, sondern er wird zum steifen Rahmen eines Figurenschemas. Dem entsprechen die grellen, weißen Lichter, welche auf alle erhöhten Stellen gesetzt werden, die unvertriebenen roten Flecken, Striche, welche Mund, Nasenspitze,

Wangen, Stirn bezeichnen oder als Halbton zwischen Weiß und Schwarz für die primitive Modellierung benutzt werden. Auch das Farbengefühl ist verschwunden; die Farbenstimmung ist entweder grell oder stumpf, die Wahl der Töne ohne Rücksicht auf die oberflächlichste Naturwahrheit. Am ratlosesten wird der Künstler, wo es ihn dazu treibt, einen neuen Inhalt in diese ganz toten Formen, diese ganz mechanisch nach Rezepten geübte Technik zu gießen. Und mehr und mehr treibt es zu solchem neuen Inhalt.

Der erbitterte Kampf zwischen der weltlichen und geistlichen Gewalt, der fast ein Jahrhundert dauert, hat zwar durch den Waffenlärm und Kampfesruf, den er auch in die Räume des Klosters trug, die wissenschaftlichen und künstlerischen Traditionen vieler Klöster unterbrochen, und so den Verfall der Buchmalerei gefördert, aber er trieb anderseits viele in Laienstube und Klosterzelle dazu, die Frage nach den Grundlagen und Voraussetzungen der Heilsgewinnung ernster zu stellen, sie tiefer zu fassen. Man möchte sagen: der Geist, aus seiner objektiven Ruhe und Sicherheit aufgerüttelt, kam zu stärkerem Bewußtsein seiner persönlichen Verantwortlichkeit in dem Kampfe um das ewige Heil, damit auch zur tieferen Empfindung seiner individuellen Sonderexistenz, seiner losgelösten Stellung in der bunten reichen Erscheinungswelt. Die Litteratur, immer der Kunst in Aussprache der intimsten Regungen in Kopf und Herzen einer Zeit voraus, legt Zeugnis für diese Gärung ab. Die Vagantenpoesie, deren Ursprung in das elfte Jahrhundert fällt, giebt dem Schlimmen und Guten dieser Gärung Ausdruck. Kühn und keck übt sie nicht bloß Kritik an den Trägern kirchlicher Ämter und Würden, sie verspottet auch frech und zotig kirchliche Bräuche und liturgische Handlungen. Doch auch der positive Gegensatz fehlt nicht: das Gemüt beginnt, der Bedeutung seiner subjektiven Regungen sich bewußt zu werden, das Auge schärft sich, die schwankenden Bilder des Naturlebens festzuhalten, das Ohr fängt an, auf die Sprache der Natur zu lauschen, sie zu verstehen, und die Phantasie findet in diesen äußeren Erscheinungen das Echo inneren Lebens. Die Sprache ist zwar die lateinische, aber der Dichter bekümmert sich wenig um die antiken Vorbilder und Muster. Der unverblümte Ausdruck, der volle Reimklang, die einfache Redeführung lassen Inhalt und Form in vollem Ebenmaß erscheinen. Auf die Phantasie und den Geist des Mönches, der in der dumpfen Klosterschreibstube schafft, wirkt dieser Zwiespalt, der durch die Welt geht, anders, als auf den fahrenden Kleriker, der in sorgenloser Freiheit seine sonnebeschienenen, taufeuchten Wanderpfade wandelt. Wohl treibt es auch ihn zu tieferem Erfassen seiner gegensätzlichen Stellung zu der unbegrenzten Fülle der Erscheinungswelt, aber diese ist vom Bösen, und zu den Schauern der Einsamkeit gesellt sich die Furcht vor der überwältigenden Macht des Teufels. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß die Darstellung Christi als Drachentöter, d. h. als Überwinder des Todes und des Teufels, in der Buchmalerei jetzt so oft erscheint, und daß Michael, der himmlische Besieger Lucifers, so beliebt wird. Eine Fülle rätselhafter, bald entsetzlicher, bald groteskér Bildungen taucht aus dem Schoße der aus ihrer Ruhe aufgestörten Phantasie auf, immer auf den Kampf der bösen und guten Mächte, auf die jeder christlichen Seele auflauernde Macht des Bösen Bezug nehmend. Solche Bildungen schmücken die Domportale, Kapitelle, Friese, kirchliche Geräte; sie kündigen sich aber auch bereits in der Ornamentik



MATHEUM

INillo temp̄ · Assumpsit ihc petrum & iacobū et iohannem fratrem eius · & ducit illos in mon tem excelsum seorsum · & transfiguratus est ante eos · Et resplenduit facies eius sicut sol ·

LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

CHRISTI VERKLÄRUNG.

Aus einem Evangelistarium im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin (H. III).

II. Hälfte des XI. Jahrh.

der Buchmalerei an, um am Ende dieses und Anfang des nächsten Zeitraumes herrschend zu werden. Das Wiedererscheinen der Tierornamentik steht damit im Zusammenhange; anfänglich noch schüchtern auftretend, lebt sie doch bald in ganzer Kraft wieder auf, freilich nicht bloß in anderer künstlerischer Auffassung als in der Stammes- und Merovingerzeit, sondern auch ausgestattet mit einer Fülle symbolischer Bezüge. Ungleich der Dichtung aber vermag man dieser neuen, ans Licht ringenden Gedankenwelt die überkommene ganz entgeistete Formensprache nicht anzuschmiegen, und so wird denn da, wo man inhaltlich Tiefes und Neues zu sagen vorhatte, der künstlerische Ausdruck am meisten roh und abschreckend.

Auch von den aus dieser Zeit vorhandenen Leistungen führt die weit größere Zahl wieder auf Süddeutschland zurück. Ein reich ausgestattetes Evangeliar im Domschatz in Kracau, das für Heinrich IV. angefertigt wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Regensburg entstanden, da unter den dargestellten Heiligen Regensburger Äbte und Bischöfe (darunter der heil. Emmeran allein dreimal) in den Vordergrund treten. Das Widmungsbild stellt den Kaiser Heinrich IV. ganz allein dar, gekrönt, in kurzer Tunika mit dem Pallium. Die Haltung ist an Freiheit und Ungezwungenheit den karolingischen und ottonischen Widmungsbildern nicht ebenbürtig; steif und symmetrisch sind die Arme emporgehoben, welche Reichsapfel und Zepter halten. Es folgen dann unter rundbogigen Arkaden Engel, Heilige, drei Vorfahren des Monarchen und, wie schon erwähnt, bayrische Lokalheilige, unter diesen Wolfgang und St. Emmeran. Endlich ein thronender Christus und ein Christus am Kreuze. Die Typen sind die früheren, aber in plumper Wiedergabe, die Gewandung wiederholt schematisch die alten Motive. Eine noch tiefere Stufe des Verfalls zeigt ein Evangeliar in Berlin (Kgl. Kupferstich-Kabinet No. 3), das aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls für Heinrich IV. geschrieben wurde. Das Widmungsbild zeigt einen thronenden König mit einem Waffenträger und einem Mönche, der das Buch dem Herrscher überreicht. Die übrigen Bilder sind vorwiegend biblische Darstellungen. Christus ist abwechselnd bartlos und bärtig dargestellt. In den Formen zeigt sich noch immer die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder, aber alles Verständnis dieser Vorbilder, sowohl in Bezug auf Verhältnisse wie Gewandbehandlung ist abhanden gekommen. In der Darstellung der Verklärung z. B. (einem der am vorzüglichsten durchgeführten Gemälde der Handschrift) zeigen die Extremitäten Formen, welche dem blödesten Auge unmöglich erscheinen sollten, und da, wo leidenschaftliche Bewegung dargestellt werden soll, ist die leiseste Rücksichtnahme auf den Gliederbau, auf das Verhältnis der einzelnen Körperteile an sich und zueinander verschwunden. Ebenso verständnislos ist die Gewandbehandlung, die nichts destoweniger gleichfalls auf die antiken, d. h. altchristlichen Muster zurückgeht. Die Technik ist in den meisten Darstellungen Deckmalerei; sie ist solider als die Zeichnung, nur die Modellierung, namentlich der Gewandung, steht an Kraft hinter den Werken der ottonischen Zeit zurück. Die Initialen werden aus Ranken und Blattwerk gebildet*).

*) Das Widmungsbild ist stark zerstört; es läßt sich deshalb keinesfalls, weil Haar und Bart schwarz erscheinen, auf Heinrich III. als den Eigentümer des Buches schließen. Dagegen weisen die künstlerischen Qualitäten auf die Spätzeit des elften Jahrhunderts, und die Schrift widerspricht dieser Zuweisung nicht.

Ob auch dieses Evangeliar in einem süddeutschen Kloster entstand? Jedenfalls war hier die Produktion eine sehr reiche, oder vielmehr die Reproduktion, das sklavische, geistlose Nachschaffen in der Nähe liegender Muster. So z. B. ist das von Ellinger ausgestattete Evangeliar Modell geworden für ein Evangeliar unbekannter bayrischer Herkunft (München, Kgl. Bibliothek c. p. 23), von welchem wieder ein anderes Evangeliar abhängig ist (ebenda c. p. 123a), das schon auf den Beginn des zwölften Jahrhunderts hinweist, und entschieden Zeugnis dafür ablegt, wie die Formen unter den Händen der Kopisten erstarrten und dementsprechend sich verhäßlichten. Unmittelbar von dem Ellinger Evangeliar abhängig ist auch ein wohl noch dem Ende des elften Jahrhunderts angehöriges Evangeliar aus Freising (München, K. B. c. p. 29) und eins aus Weihenstephan (ebenda, c. p. 33), das aber ebenso wie ein damit verwandtes aus Raitenbach (ebenda, c. p. 57) schon auf den Anfang des zwölften Jahrhunderts fällt. So erklärt es sich, daß die Kanonesverzierung in diesen schon dem Beginn des zwölften Jahrhunderts angehörigen Handschriften noch dieselben ornamentalen Formen und Gestalten aufzeigt, welche auf syrische Anregung hin die karolingische Buchmalerei geschaffen hatte. Nur in der Initialornamentik stockt auch jetzt die Entwickelung nicht. Die fortschreitende Bewegung äußert sich hier in der Vorliebe für wirkliche und phantastische Tierformen und deren glückliche Ausnützung für die bestimmten ornamentalen Aufgaben. So in einem Evangeliar aus St. Nikolaus in Passau (München, K. B. 16002), das die Evangelisten in herkömmlicher Auffassung darstellt, vor Pulten sitzend, die aus Tiergestalten gebildet sind, während der Initialenschmuck eine meist glückliche Verbindung von Rankenwerk und Tierformen zeigt. Auch das von dem Freisinger Bischof Ellenhard (1052—1078) geschriebene Sakramentarium in Bamberg (Stadtbibliothek Ed. III. 11) bietet nur in der Ornamentik erfreuliches; die neun Vollbilder (ein Widmungsbild und Ereignisse aus der Geschichte Christi) wiederholen die alten Typen ohne Geist und Verständnis und verbinden damit ein ganz abgestumpftes Farbengefühl und rohe Maltechnik. Selbst der Goldgrund genügt nicht, die rohe Buntheit zu dämpfen. Das Fleisch zeigt bereits die übertrieben aufgesetzten grellen Tupfen und tiefgrüne Schatten. In der Ornamentik herrscht Ranken- und Blattwerk vor, doch auch die Tiergestalt wird für den Initialbau verwendet.

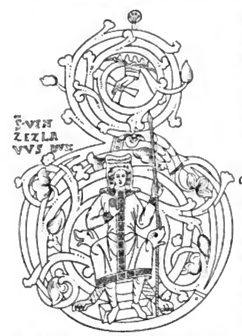
Ein Evangeliar in Bamberg (Stadtb. A. II. 18) verrät nur durch die Technik seinen späten Ursprung, während die Typen von so altertümlichem Charakter sind, daß man auf eine unmittelbar wirkende altchristliche Vorlage zum mindesten für die Evangelistenbilder denken möchte. Das Eingangsbild zeigt die Majestas domini in der karolingischen Auffassung, auch die Darstellung vor dem Evangelium Johannis führt ganz in die Gedankenkreise des zehnten Jahrhunderts zurück. Auf der Weltscheibe thront Christus, zwischen zwei Cherubim; seine Füße ruhen auf einem Schemel, zu dessen Seiten je drei Engel knieen. Darunter ist eine Taufe dargestellt, doch nicht die Taufe Christi, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach die Taufe Kratons durch den Evangelisten Johannes, falls man nicht den rein liturgischen Akt in dem Hergang sehen will. Umgeben ist die Weltscheibe von den Personifikationen der vier Elemente, von welchen das Feuer als Träger der Sonnenscheibe, die Luft als Träger der Mondesscheibe verwendet wird. Die gegenüberstehende Seite illustriert das: Verbum caro factum est (Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten)

und die Verklärung Christi. Die Zeichnung der Figuren ist äußerst roh, die antiken Gewandmotive sind ohne Verständnis zum Ausdruck gebracht, die Darstellung leidenschaftlicher Bewegung, wie sie der Künstler in der Transfiguration versuchte, glückt ihm nicht besser als dem Maler des Berliner Evangeliars Heinrichs IV. Die Lichter werden dick auf alle vorspringenden Stellen aufgesetzt, so daß der Schein einer aufdringlichen Modellierung erzielt wird, Wangen, Lippen ꝛc. werden durch ein grelles Rot hervorgehoben. Edel ist nur die Architektur der Kanonesbogen, und die Initialen sind durch reiches Blumen- und Rankenwerk ausgezeichnet.

Es war im Norden nicht besser; nur an Schnellfertigkeit stand man hier hinter dem Süden zurück, wie die bedeutend geringere Anzahl der Denkmäler zu beweisen scheint. Ein Evangeliar, das Hidda, die Äbtissin des westfälischen Frauenstiftes Meschede, schreiben und ausschmücken ließ (Darmstadt, Großherz. Bibliothek, Nr. 1640), ist von verschwenderischer Pracht des Materials, aber die künstlerische und technische Durchführung der Gemälde steht auf keiner höheren Stufe als die süddeutschen Durchschnittsleistungen. Gleich das Widmungsbild: Hidda überreicht der heil. Walpurga das Buch, zeigt überschlanke Gestalten, die äußerst schlecht auf den Füßen stehen, schwülstige Architektur und schreiende Farbengebung von dickstem Auftrag. Die zahlreichen biblischen Bilder aus der Jugendgeschichte und der Wunder- und Lehrthätigkeit Christi — von der Passion ist nur die Kreuzigung dargestellt — sind nicht besser. Selbst die Kanonesverzierung ist roh; nur die Initialornamentik hält sich noch von der Verwilderung frei.

Wie groß der Mangel an gestaltender und erfindender Kraft war, bezeugt auch ein Psalterium der Leipziger Universitätsbibliothek (Hdschr. 774).*) Von den sechs Vollbildern, die es enthält, führen die beiden ersten zwei legendarische Szenen vor, Ereignisse aus der Bekehrung eines Weltmannes zum Klosterleben. Es folgt der segnende Christus, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, die Kreuzigung mit Maria und Johannes, endlich die Darstellung des thronenden David und die seiner Chorführer. Der segnende Christus wiederholt treulich die in karolingischer und ottonischer Zeit übliche Komposition der Majestas domini; die Kreuzigung und die beiden davidischen Darstellungen gehen ebenso gewiß auf Vorbilder der ottonischen Periode zurück. Aber diese Vorbilder sind in die geistlose stotternde Formensprache der Zeit übertragen. Das Bild der drei Chorführer Davids z. B. läßt noch den Reiz, die frische Lebendigkeit des ursprünglichen Motivs ahnen, aber die hölzerne Zeichnung der Extremitäten, die unsicheren Schreiberzüge, welche das Gesicht charakterisieren, die perückenartige Behandlung des Haars zeugen für die Spätzeit des elften Jahrhunderts.

*) Das Psalterium stammt aus dem 1543 säkularisierten, später zerstörten Kloster Altenzelle. Es ist jedoch nicht in dem Kloster geschrieben worden, das erst 1175 von Cisterziensern aus Pforta besiedelt ward. Nach der Bezeichnung Liber v e t e r i s Celle Sancte Marie dürfte es Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts dahin gekommen sein, da früher das Kloster schlechtweg Cella oder Cella sancte Marie hieß. Doch entstammt es aller Wahrscheinlichkeit nach einem sächsischen Kloster. In E. Beyers Schilderung der Bibliothek des Klosters und der Aufzählung der daraus entstammenden Handschriften in der Leipziger Universitätsbibliothek findet sich das Psalterium nicht erwähnt (Das Cisterzienser-Stift und Kloster Alt-Zelle. Dresden, 1855. S. 109 fg.). Ich verdanke Herrn Dr. H. Brockhaus die genauere Kunde über diese seit ganz kurzer Zeit aus ihrer Verschollenheit wieder hervorgesuchte Handschrift.



Aus dem Wyschehrader Evangeliar der Univ.-Bibl. in Prag.

Die Ornamentik der beiden davidischen Bilder wird ausschließlich mit Flechtwerkformen und der Mosaiktechnik entlehnten Mustern bestritten; sollte dies auf ein nichtdeutsches Vorbild deuten? Zu den Vollbildern gesellt sich dann noch ein reich ausgestattetes B (eatus vir) und einige kleinere Bilderinitiale.

Das hervorragendste Werk dieser Zeit im Norden ist das in Böhmen entstandene Wyschehrader Evangeliar in der Universitätsbibliothek zu Prag. Auch hier wird eine außer Verständnis gekommene Formensprache wiederholt; die Proportionen sind meist mißlungen, die Umrisse grob, die Typen einförmig (Christus durchgehends bartlos, von jugendlicher Bildung), das Haar von der der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts eigentümlichen, schematischen perückenartigen Behandlung, aber dennoch spricht ein hoher Ernst künstlerischer Gesinnung aus diesen Darstellungen und hier und da fehlen naive, ja selbst großartige Züge nicht. In der Darstellung des Abendmahls hält Christus den als Kind gebildeten Johannes an seiner Brust, auf dem Bilde von Christi Einzug in Jerusalem (fol. 296) drückt eine knieende Frau voll Verehrung den Fuß Christi an ihre Wange und die auf fol. 43 zu den Worten des Evangelisten: Sepulcra aperta, multaque corpora piorum mortuorum in vitam redierunt gebrachte Darstellung der Auferstehung der Toten überrascht trotz aller Verzeichnung durch die Fülle der vorgeführten Motive. Den Schluß des reichen Cyklus (die Evangelisten, Propheten, vier Darstellungen aus dem Alten und neunundzwanzig aus dem Neuen Testament) bildet das prächtige Initialbild D mit dem hl. Wenzel, das damit zugleich das Entstehen der Handschrift in Prag, wenn nicht sicher, so doch wahrscheinlich macht. Das Laub und Rankenwerk, welches zum Schmucke vieler Initialen und neben antikisierenden Motiven für die Füllung der Randstreifen verwendet wird, welche sämtliche Seiten mit bloßem Text zieren, zeigen neben einfachen, knospenartigen Ansätzen so frei behandelte Blatt- und Blumenformen, daß diese allein hinreichten, das vorgeschrittene elfte Jahrhundert als Zeit der Entstehung der Handschrift zu bezeichnen.

Ein Plenarium, einst in der Naglerschen Sammlung in Berlin, welches dem vorgeschrittenen elften Jahrhundert angehörte, zeigte die Ratlosigkeit den überkommenen Formen gegenüber in noch weit höherem Maße. Die Handschrift enthielt zahlreiche Bilder aus dem Leben Jesu, mißförmige Gestalten, fast grauenhaft und den Zerrbildern eines beängstigenden Traumes vergleichbar, einer völlig schwankenden Phantasie angehörig, die mit überlieferten Formen ein oft tolles Spiel treibt. Dabei das Technische solid, „das Ornament elegant, oft noch in klassischer Reinheit".*)

*) Kugler, Kl. Schriften I. S. 10. Ich schreibe das Urteil Kugler nach, weil ich über den Verbleib dieser Handschrift keine Kenntnis habe. Im Kupferstichkabinet des kgl. Museums in Berlin, wohin der größte Teil der Naglerschen Bilderhandschriften kam, ist sie nicht vorhanden.



Davids Chorführer. Aus einem Psalterium in der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

Gegen Ende des elften Jahrhunderts hielt aber auch die Kraft der technischen Überlieferung nicht mehr vor; jener Wandel im Auftrag der Farbe, in der Art der Modellierung der Gewandung und namentlich des Fleisches trat ein, wie er früher schon angedeutet wurde. Die Formensprache beharrt auf den ererbten Voraussetzungen, hie und da wird das Bestreben ersichtlich, die Barbarei der Spätzeit des elften Jahrhunderts zu überwinden; aber diese Regungen beginnender Geschmacksbildung bleiben noch ohne merklichen Erfolg.

Charakteristisch ist da das große Widmungsbild in einer für den Erzbischof Friedrich (1100—1131) angefertigten Abschrift der Briefe des hl. Hieronymus in Köln (Kapitelbibl. LIX). Unten der thronende Erzbischof, darüber Christus. Der Rahmen ist ausgestattet mit den Bildern des Moses, David, dann der Propheten Jesaias, Jeremias, Hesekiel, Daniel, Malachias, Johannes des Täufers und der Apostel Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes, Matthäus, Judas. In den Ecken des Rahmens sind die Medaillondarstellungen der Kardinaltugenden angebracht, darunter die Fortitudo, als gewappneter Krieger mit Schwert und Schild gebildet. Die Zeichnung ist sorgfältig, wenngleich sie über die schematische Wiederholung altchristlicher Typen nicht hinauskommt. Die glanzlosen Farben sind gut gestimmt, aber der brandig rötliche Fleischton mit den aufgesetzten roten Tupfen, den grellen weißen Lichtern und den schweren schwarzen Schatten weist auf den völligen Verlust jenes feineren Farbengefühls und der sorgsamen Technik hin, wie es die Malerei der sächsischen Periode besessen hatte. Das Gleiche gilt von einem Evangeliar, das wahrscheinlich von dem berühmten Udalrich, Priester der Ägidienkirche und Konventual des Klosters Michelsberg bei Bamberg, in einem der ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts geschrieben wurde (Udalrich starb am 23. März 1159). (München, Kgl. Bibl. Cim. 2.) Die Evangelisten, durchaus bartlos, zeigen in Typus und Gewandung die Nachwirkung altchristlicher Vorbilder. Ein heiliger Michael, der den Speer dem Drachen in den Rachen stößt, ist von auffallend guter Zeichnung. Dagegen ist der schwarze Kontur schwer, das Fleisch ist in einem grünlich-bräunlichen Ton untermalt, Wangen, Kinn, Mund, Nasenflügel rot markiert, die höchsten Lichter in pastosem Weiß aufgesetzt.*)

*) „Dominus propitius esto Udalrico peccatori" findet sich unter zwei Evangelistenbilder geschrieben. Waagen (Deutsches Kunstbl. 1850. S. 98 und Handbuch d. d. u. n. Malerschulen. I. S. 7) und darnach Schnaase (Geschichte, 2. H. W. S. 626) und Woltmann (Handbuch, I. S. 246) haben sich durch die Inschrift verleiten lassen, Udalrich, Bischof von Augsburg (923 bis 973) als Schreiber des Evangeliars, oder mindestens als ersten Eigentümer desselben zu nennen. Dafür fehlt jeder Anhaltspunkt; die Inschrift ist eine der gewöhnlichen Stoßseufzer des Schreibers und sagt nur, daß derselbe Udalrich oder Ulrich hieß; auf einen Eigentümer nimmt dieselbe keinen Bezug. Gegen die frühe Datierung spricht schon die Schrift, welche auf die Spätzeit des elften oder die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts hinweist, und ganz entschieden spricht dagegen die Maltechnik, welche den ausgeprägten Charakter der Spätzeit des elften oder des Beginnes des zwölften Jahrhunderts trägt. Die Darstellung des heil. Michael (die einzige außer denen der Evangelisten des Buches) weist auf ein Kloster, das diesem Heiligen gewidmet war; vielleicht ist deshalb die Hypothese von Dr. Meyer begründet, welcher dieses Werk dem hervorragenden Bücherabschreiber und Schriftsteller Udalrich zueignen möchte (vgl. Abhandl. d. ph. hist Kl. d. k. bayr. Akademie d. W. XV. (1881) S. 45 fg.). In jedem Falle aber gehört diese Handschrift der im Texte genannten Zeitperiode an. Ein zweites Evangeliar mit gleicher Schreiberdevise besitzt das British Museum (Harleian 2970).

Am schlimmsten giebt sich dieser Verfall da kund, wo man an die selbständige Gestaltung eines Stoffes gehen muß und doch von dem einfachsten Darstellungsmittel zu gunsten augenfälligerer Wirkung absieht. Ein Beispiel dafür ist die am Beginn des zwölften Jahrhunderts im Kloster Werden in Westfalen entstandene Bilderhandschrift des Lebens des hl. Liudger (Vita sancti Lindgeri, in der Kgl. Bibl. in Berlin,



Der Bau von Werden. Aus der Vita Liudgeri. Berlin, Kgl. Bibl.

Ms. theol. lat. Fol. 323). Nach einem die ganze Seite einnehmenden Widmungsbilde folgen zweiundzwanzig kleinere Darstellungen, welche Begebenheiten aus dem Leben Liudgers von seiner Kindheit an, die von ihm gewirkten Wunder, seinen Tod, die Wunder an seinem Grabe erläutern helfen. Der Maler hält sich getreu an den Text, den möchte er lebendig veranschaulichen. Aber die Kraft entspricht nicht der künstlerischen Absicht. In den langen hageren Gestalten ist noch der alte Formenkanon zu erkennen; doch das Verständnis dafür fehlt gänzlich. Ein lebendiges

Streben nach Ausdruck ist vorhanden, aber die Gesichter sind doch stets einander ähnlich, haben den abgestorbenen greisenhaften Ausdruck der Verfallsperiode. Die Augenbrauen sind hoch hinaufgezogen, die Nase so schematisch gezeichnet, daß man wieder an die irische Art erinnert wird. Auch Mund und Ohren sind nur mit Schreiberzügen angedeutet. Der Schnitt des Gesichtes zeigt meist das herkömmliche längliche Oval, nur hier und da weicht es der kräftigeren runden Form der späteren Zeit. In der Tracht wechselt die antik-römische mit der Tracht der Zeit. Die Ausführung ist reich aber roh. Der Grund ist entweder Gold oder Silber; der Kontur der Gestalten mit dicken schwarzen oder rotbraunen Strichen gezogen, die Farben sind hell aber bunt. Das Fleisch ist bald von fahlem bald von bräunlichem Ton. Für die Richtung der Phantasie jener Zeit ist die Darstellung des Teufels in der Fahrt Liudgers nach Fosetesland und in der Vertreibung des Teufels durch die wunderthätige Kraft des Grabes des Heiligen charakteristisch. Zu einem Bockskopf mit Hörnern gesellen sich Schwanz, Vogelfüße, Fledermausflügel, Krallen; die Augen sind groß, rotglühend, der Rachen weit geöffnet.*)



Aus dem Psalterium Notkers in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.

er Verfall der technischen Tradition macht es begreiflich, daß man von jetzt öfter als sonst von der Deckfarbenmalerei absieht und sich mit bloßer Federzeichnung oder nur leicht angetuschter Federzeichnung begnügt.

Im karolingischen Zeitalter war diese Technik zum eigentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel selbständigen und darum volkstümlichen Empfindens geworden. Wohin die Macht karolingischer Kultureinflüsse gar nicht oder nur sehr geschwächt reichte, da begnügte man sich mit den einfachsten Behelfen für die bildliche Erläuterung der heiligen Texte. In der sächsischen Periode hörte die Zentralisation des Kulturlebens bis auf einige wenige bevorzugte Orte auf; die Geistesströmung, die vom Hofe ausging, fand Pflege ebensowohl in den größeren Klöstern wie an allen mächtigeren Bischofsitzen, aber eine Zeit künstlerischer Schlaffheit war diesem Aufschwung voraus gegangen und eine Zeit starker Abspannung folgte ihm. Und so ist denn auch die frühe Zeit des zehnten Jahrhunderts jener mit den kargsten Mitteln schaffenden Technik besonders günstig, und ebenso griff man, als die technische und stilistische Überlieferung der Vergangenheit sich zu zersetzen begann, wieder öfter auf die einfachen künstlerischen Darstellungsmittel zurück. Und wiederum macht man hier die gleiche Wahrnehmung wie in der Karolingerzeit. Der Geist der Selbständigkeit regt sich, sobald er von Vorbildern unabhängig schafft, die eigene Empfindung kommt zu Worte und die Hand ist gezwungen, der aus der Natur selbst gewonnenen Anschauung zu trauen.

An der Spitze solcher Leistungen volkstümlichen Kunstgeistes in dieser Periode steht ein Psalterium (Stuttgart, Staatsbibl. Bibl. fol. 23), dem an Bilderreichtum

*) Vgl. die ausführliche Beschreibung der Handschrift von Dr. W. Diekamp im 38. Band der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens.

keine zweite Handschrift des ganzen Zeitraums gleich kommt. Die Zeit der Entstehung fällt auf den Anfang des zehnten Jahrhunderts. Der Künstler muß mancherlei von Werken antiker und frühchristlicher Kunst gesehen haben. Erinnerungen hieran mangeln nicht. So führt z. B. die hingelagerte männliche Gestalt auf Blatt 6 gewiß auf einen antiken Flußgott als Motiv zurück und die Basilika mit dem abseits stehenden Campanile auf 16 ist, wenn nicht eine Reiseerfahrung, einem italienischen Bildwerk entlehnt. Aber trotz solcher Erinnerungen verleugnet der Maler seine nordische Natur ebensowenig, wie sein künstlerisches Autodidaktentum. Die Hand ist unbeholfen, unbotmäßig. Aber sie steht im Dienste einer Phantasie, der die Bilder nie versagen, die neben leichter Verwertung des Hergebrachten über wirkliche bildnerische



Absalon; Miniature in einem Psalterium der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

Offenbarungen verfügt, Offenbarungen, die nicht selten den Stempel des Erhabenen tragen. Die eigene Seelenangst hat jene Gruppe gezeichnet, die in der Darstellung des Jüngsten Gerichts (Blatt 79) des Richtspruches harren, oder, welcher visionäre Zug geht durch das Bild, welches den Bibelvers erläutert (Psalm 119, V. 105): Dein Wort ist meines Fußes Leuchte und ein Licht auf meinem Wege! Echt germanisches Ungestüm ist dem Christus eigen, der an die Pforten der Vorhölle schlägt (fol. 29). Die Bilder folgen dem Worttext der Psalmen, sie erläutern das Leben Davids, sie bringen Szenen des Alten und Neuen Testaments und eigentliche Allegorien. Die erzählenden Darstellungen sind vielfach in das Gewand der Zeit gekleidet; in der Tracht, in den Geräten kündet sich noch ein starkes Nachleben römischer Kulturerinnerungen an.*) Die Formen erinnern nur selten an einen über-

*) Farbige Abbildungen bei Hefner: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften, Taf. 22, 24, 26, 28, 30, 32 (2. Aufl.)

lieferten Kanon. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung, die runden Köpfe sitzen schwer und massig auf dem Nacken, die Extremitäten setzen oft unrichtig an den Rumpf an und ermangeln des richtigen Verhältnisses untereinander und zu jenem. Die Bildgründe sind farbig, meist grün, minder oft violett. Darauf dann die Federzeichnung. Das Nackte ist aus dem Pergamentgrund ausgespart, Wangen, Nase, Stirne sind durch rote Tupfen oder Striche hervorgehoben. Die Gewänder sind meist leicht laviert, in vereinzelten Fällen kommt auch Deckfarbe zur Anwendung. Gebrochene Töne fehlen gänzlich. Initialen haben nur selten eine Verzierung erhalten; wo dies der Fall, zeigt sie die Elemente der spätkarolingischen Ornamentik. Doch auch ältere Erinnerungen mischen sich damit, so z. B. wird fol. 14 die Vogelgestalt, fol. 96 die Fischgestalt für den Bau des Buchstaben verwendet.

Der Frühzeit des zehnten Jahrhunderts gehört auch ein Evangeliar in der Kapitelbibliothek in Köln an (Nr. XIV.), in welchem die Bilder der Evangelisten, dann Marias und des heil. Hieronymus in leicht kolorierter Federzeichnung ausgeführt sind. Hier steht die Behandlung der Figuren wie die Ornamentik noch stark unter irischem Einfluß, also im Gegensatz zu der von dem karolingischen und sächsischen Hofe begünstigten Strömung.

Einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung zeigen zwei Federzeichnungen in einer aus Koblenz stammenden Pergamenthandschrift des zehnten Jahrhunderts, welche Rhabani de Institutione Clericorum enthält (Düsseldorfer Landesbibl. B. 113). Die eine stellt die Heilung des Aussätzigen dar, die andere wahrscheinlich die Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand. Wenn in der Gewandung und den überschlanken Verhältnissen sich ein leises Echo antikisierender Formensprache vernehmen läßt, so ist die in geschlossenen Architekturen vorgehende Handlung ganz selbständig angeordnet und die Gruppe der gestikulierenden und disputierenden Schriftgelehrten in der zweiten Darstellung von einer solchen Lebendigkeit, und einer bei aller Unsicherheit der Hand so kühnen Zeichnung, daß es schwer würde in der gleichzeitigen Gnadenmalerei eine Analogie dazu zu finden.*)

In St. Gallen, das in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unter Abt Purchard I. und Anfang des elften Jahrhunderts unter Purchard II. eine herrliche Nachblüte erlebte, fand auch die Buchmalerei wie früher Pflege. Die Mehrzahl der entstandenen Schöpfungen trägt den Charakter schwächerer Arbeiten, wie sie in den übrigen Teilen Deutschlands entstanden**); zu selbständiger Bedeutung erheben sich nur die, auf welche augenscheinlich die künstlerischen Traditionen nachwirkten, aus welchen das Psalterium Aureum hervorgegangen war. Da ist an erster Stelle das Antiphonarium in der St. Galler Stiftsbibliothek (Nr. 390 und 391) zu nennen.

*) Beide Federzeichnungen in Lichtdruck reproduziert im LXXII. Heft der Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Text von H. Otte.

**) So z. B. stimmt der Charakter der Miniaturen (Geburt Christi, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Pfingsten) in einem zweifellos in St. Gallen in den ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts geschriebenen Sakramentarium (Stiftsbibl. Nr. 341) durchaus mit den Durchschnittsleistungen der gleichzeitigen bayrischen oder fränkischen Schreibstuben überein, sind also wahrscheinlich im Anschluß an Vorbilder von dorther entstanden.

Das erste Bild (auf Blatt 11 des ersten Bandes) stellt den Reklusen Harkerus dar, der dem hl. Gallus das Buch überreicht, welches er von 986 auf 1017 malte und schrieb. Es folgt dann der hl. Gregor, von der Taube des hl. Geistes erleuchtet, mit einem Schreiber in Diakonentracht. Von biblischen Bildern enthält der erste Band die Fußwaschung und das Abendmahl. Das Abendmahl ist insofern eigentümlich dargestellt, als ein Tisch fehlt und das Tafeltuch über die Kniee der Tafelnden gebreitet ist. In der Fußwaschung zeigt Petrus die überlieferte Haltung, im übrigen aber ist der Gruppenbau ein ganz selbständiger. Der zweite Band bringt die Kreuzigung und die Marien am Grabe in herkömmlicher Darstellung. Irische Nachklänge zeigt der thronende hl. Gallus; er mag nach einem alten Vorbilde geschaffen worden sein. Der Christus im Abendmahl ist von freundlicher, ja edler Anmut, die Köpfe der Apostel von breiter, kräftiger Bildung. Die Technik ist Federzeichnung in roter oder violetter Tinte, die Gewandung ist in einzelnen Teilen ganz leicht angetuscht. Die Ornamentik der Initialen — gleichfalls Federzeichnung — besteht in Band- und Rankengeschlinge.*)

Ein Denkmal aus späterer Zeit ist der Psalter des Notker, gleichfalls in der Stiftsbibliothek (Nr. 21) von St. Gallen. Sein Hauptschmuck besteht in den vielen rot und schwarz gezeichneten Initialen, in deren Ornamentik selbst noch leise Nachklänge irischen Stils sich bemerklich machen. Außerdem enthält die Handschrift nur zwei in roter und brauner Federzeichnung hergestellte Bilder: eine thronende Madonna und den psallierenden David. Die Proportionen sind vernachlässigt, die Formen stumpf, die Züge fast häßlich; aber sichtlich strebt der Künstler nach treuer Wiedergabe der Wirklichkeit, die so weit geht, daß er selbst an der Harfe die gesprungene Saite berücksichtigt.**)

Der Kunsteifer St. Gallens bethätigt sich auch schon auf einem anderen Gebiete. Auch die Dichter — natürlich nur die des klassischen und christlichen Altertums — sollen durch Gemälde Schmuck oder größere Deutlichkeit erhalten. Die alten Texte liefern dabei allerdings auch öfter die bildnerischen Vorlagen, aber manchmal lassen diese im Stich oder der Schilderungsdrang treibt über sie hinaus. Die Federzeichnung ist dabei das ausschließliche künstlerische Ausdrucksmittel, weil es das einfachste und das kostenlose ist. Noch dem zehnten Jahrhundert gehören die zwei Federzeichnungen zu Lucans Pharsalia an (Stiftsbibliothek Nr. 863); die eine ist Randzeichnung und stellt Land und Meer mit seinen Bewohnern dar; die andere nimmt ein ganzes Blatt ein und schildert den Auszug der Heere, den Kampf zu Lande und zur See mit dem Ausgang desselben, dem Tod des Pompejus vor Pelusium. Die Anordnung geht vielleicht auf ein altes Vorbild zurück, denn sie entspricht ganz der antiker Bildtafeln, z. B. der Tabula Iliaca. Dagegen liegt dem Einzelnen die selbständige Beobachtung des Waffenlebens der eigenen Zeit zu Grunde. Kräftige und mit

*) Das Andiptonan wurde publiziert von L. Lambillote; Antiphonaire de saint Gregoire, fac-simile du manuscrit de Saint Gall. Paris, 1851. 4°.

**) Notker starb 1022. Das Original seiner Psalterübersetzung ist bekanntlich verloren. Die St. Galler Kopie ist keineswegs vor dem Anfang des zwölften Jahrhunderts entstanden. Der lateinische Text ist in roter, die deutsche Überschrift in schwarzer Schrift geschrieben. Die beiden Federzeichnungen, die Maria und der David, finden sich abgebildet in Cooper: Imagines et Fac-Simila etc.

Natürlichkeit zum Ausdruck gebrachte Bewegung fällt besonders auf. Der frühen Zeit des elften Jahrhunderts gehören die Federzeichnungen an, mit welchen eine Abschrift der Psychomachie des Prudentius ausgestattet wurde (Stiftsbibl. Nr. 135). Der Künstler giebt eine dem Wortlaut entsprechende Illustration hervorragender Stellen. Unmittelbare Vorlagen scheinen ihm gefehlt zu haben; verwertet er doch wiederholt ganze Gruppen aus herkömmlichen religiösen Kompositionen für seine Zwecke. Auch sonst sind die antiken Erinnerungen in Tracht, Geräten — verglichen z. B. mit den Illustrationen der etwas älteren Prudentiushandschrift in der Berner Stadtbibliothek — ziemlich spärlich. Manche Darstellung besitzt intimen zeitgeschichtlichen Reiz und man erkennt darin das kräftige Fortleben der im Goldenen Psalter angebahnten künstlerischen Richtung. Auch die Schwächen dieser Richtung bleiben vollauf bestehen, wie denn eine geschlossene Komposition den Darstellungen völlig mangelt. Für die Federzeichnung dient durchgängig braune Tinte; hie und da sind die Schatten mit sehr dünner Sepialösung angegeben. Eine spätere unsichere Hand hat die Umrisse der beiden ersten Zeichnungen mit roter Tinte nachgezogen. Aus der späteren Zeit des elften Jahrhunderts endlich rührt eine Abschrift der Astrologia des Aratus von Soli (Stiftsbibliothek Nr. 250), deren Federzeichnungen aber der Mehrzahl nach auf alte Vorbilder zurückzugehen scheinen. In den Darstellungen des Perseus (Bl. 493), des Sagittarius (Bl. 498), des Kentauren (Bl. 507), des Sonnengottes (Bl. 521) klingt ein volles Echo der antiken Formensprache nach.

Die Federzeichnungen eines Evangeliars aus Abdinghof bei Paderborn (jetzt Kassel, Bibl. Th. fol. 60), das noch aus der Zeit der Stiftung des Klosters herrührt (1015), haben in der Auffassung des Motivs Verwandtschaft mit den im Hofkreise entstandenen Schöpfungen der Buchmalerei, doch fehlen auch die originellen Züge nicht. Die Kreuzigung zeigt Christus bekleidet, aber die Gewandung fällt nicht glatt nieder, sondern umflattert den Körper; zur Seite des Kreuzes stehen Maria und Johannes, eine Schlange windet sich den Stamm empor; am Fuße sitzt die Erde, die einen nackten Menschen, den Vertreter des erlösten Geschlechts, zum Kreuz emporhebt. Es folgen die Marien am Grabe, Christus als Öffner der Vorhöllenpforte, dann die Herabkunft des hl. Geistes in drei Abteilungen und endlich der segnende Christus. Jede Ahnung der Körperverhältnisse mangelt, die antike Gewandung zeigt eine ganz unglückliche Wiedergabe geläufiger Motive. Aber ein Zug leidenschaftlicher Erregtheit geht durch die Darstellung, ein Drang, lebendig zu sein, die innere Stimmung zu verdeutlichen in Haltung, Handbewegung, Gesichtsausdruck, was in hohem Maße fesselt.*) Ungefähr gleichzeitig sind die Federzeichnungen eines Evangeliars in der Bibliothek von Wolfenbüttel (Schönemann, 22), welches einem sächsischen Kloster entstammt.

Am Ausgang dieses Zeitraumes steht dann als das hervorragendste Werk in dieser Technik das Antiphonar des Stiftes St. Peter in Salzburg.

*) Die Datierung der Handschrift ist bestimmt durch eine Eintragung auf fol. 2, die mit den Worten beginnt: Iste est thesaurus quem fr. andreas consignante epo meginwerco et commendante abbate Sigehardo in custodia recepit conservandum etc. Sighard war der erste Abt des von Meinwerk 1015 gegründeten Klosters. Meinwerk starb 1036. Da Meinwerk das hier eingetragene Schatzverzeichnis noch beglaubigte, so muß das Evangeliar vor 1036 entstanden sein. Die Hand ist gleichzeitig mit der, welche das Evangeliar schrieb.

Außer den Initialen und Monatsbildern schmücken nahezu sechzig Darstellungen aus der Geschichte Christi und der Heiligen das Buch, davon sind acht in Deckfarbentechnik durchgeführt (das Widmungsbild, fünf der wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Christi, der Tod Mariens und das Martyrium Petri), die übrigen in schwarzer oder roter Federzeichnung auf farbigem Grunde. Maria hat den Typus und die Gewandung beibehalten, welche durch die altchristliche Malerei und unter späterem Einfluß



Aus dem Antiphonar der Benediktinerabtei St. Peter zu Salzburg.

byzantinischer Bilder beliebt wurden; auch das greisenhaft gebildete Kind, die Art, wie es Maria (auf S. 497) vor sich hinhält, stellt die Erinnerung an ein byzantinisches Vorbild außer Zweifel. Die Fußwaschung stimmt genau mit der Anweisung im Malerbuche vom Berge Athos, im Gegensatz zu den Darstellungen dieses Motivs in den Bilderhandschriften der sächsischen Zeit. Solche Einzelheiten verschwinden aber vor dem Neuen, Selbständigen, was sich hier bereits verheißungsvoll ankündigt. Gleich in der Formenbildung. Die schlanken Verhältnisse halten vor, aber der übliche Typus der Köpfe muß sich manche Abwandlung gefallen lassen. Das längliche Oval weicht

oft einer kräftigen runden Bildung, mit starker Entwickelung der unteren Teile; der Versuch, zu individualisieren, zeigt sich besonders in der mit Behagen durchgeführten Karikatur des jüdischen Typus, z. B. am augenfälligsten in dem einen der Büttel in der Geißelung Christi. Die Behandlung des Haares sucht der natürlichen Beschaffenheit desselben gerecht zu werden, es ist öfters weich und wellig gebildet, andere Male allerdings hat es die schematische, in der Deckmalerei übliche Behandlung erfahren, oder die Locken werden wie Drahtringe übereinander geschichtet. Bedeutsam ist es auch, daß hier wie in der altchristlichen und karolingischen Malerei Adam und Eva mit ihren geschlechtlichen Abzeichen gebildet werden; hatte doch asketische Pedanterie diese unterschlagen. In der Gewandung herrscht das antike Kostüm, aber gerne in lebhafter Bewegung dargestellt und meist von gutem Fall; bei Nebenpersonen kommt die Zeittracht vielfach zur Anwendung. Der Natur abgelauscht sind manche Details, so z. B. die Mutter, welche dem schreienden Kinde die Hand auf den Mund legt im Kindermord. Kräftiger Ausdruck der Empfindung, bezeichnende Bewegung wird immer angestrebt, freilich nicht ohne Mißbildungen da zu schaffen, wo eine kühnere Pose eingehende Kenntnis des Gliederbaues und der Perspektive fordert. Aber so viel steht fest: hier hat man mit dem Preisgeben der Deckmalerei zugleich den überkommenen Stil preisgegeben, man schafft in der Mehrheit der Fälle nicht nach unmittelbaren Vorbildern, sondern sucht schlecht und recht ohne solche fertig zu werden. Die Hauptlinien des Aufbaues sind ja für die meisten Motive in aller Erinnerung, die gestaltende Kraft darf sich in das Einzelne vertiefen und fühlt sich deshalb auch getrieben, in der Natur selbst einige Umschau zu halten. Wird man noch einmal diesen Weg verlassen oder wird man von dieser verachteten anspruchslosen Technik aus, in der man der Natur Zugeständnisse machen mußte, weil die überkommene Kunst Lehrdienste versagte, endlich zur Schöpfung eines selbständigen, von der alten Kunstüberlieferung unabhängigen Stils gelangen? Die Not müßte dann freilich, bedingt durch den Wandel äußerer Verhältnisse und des Geschmacks von Laien und Künstlern, zur Freiheit werden.

Der Initialenschmuck des Antiphonars*) ist ein sehr reicher. Zu dem mit Blättern

---

*) Mein Urteil über das Antiphonar im Peterstift in Salzburg gründet sich auf die im XIV. Band der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission mitgeteilten Abbildungen der wichtigsten Gemälde der Handschrift (26 Tafeln) und dann auf von Lind und Camesina besorgte vollständige Veröffentlichung derselben in 45 Tafeln (Wien, A. Prandel 1870); das Studium der Handschrift selbst wurde mir unter den nichtigsten Vorwänden von der Klosterleitung verweigert. Die Datierung des Evangeliars wurde bisher nur zu früh angesetzt. Man ging dabei aus von den Ostertafeln. Dort findet sich der Zeiteintritt des Osterfestes zuerst für das Jahr 1064, dann von 1092—1867 berechnet. Dr. K. Lind (Mitt. a. O.) ließ sich verleiten, den Beginn der Ausstattung auf 1064 anzusetzen — Woltmann kam der Sache näher, als er 1092 als Jahr der Entstehung annahm (Gesch. d. Malerei I. S. 272). Zunächst bezeichnet das Jahr 1064 nichts weiter, als das Jahr, mit welchem die von Beda berechnete Ostertafel ihren neuen Anfang nimmt. Beda berechnete sie von 532 bis 1063, da nach Ablauf von 532 Jahren das Datum des Osterfestes in derselben Folge wiederkehrt. (Vgl. Bedas De temporum ratione, und dazu Piper: Karls des Großen Kalendarium und Ostertafel.) Daß das Datum 1064 nur den Zweck der Orientierung hatte, ist schon dadurch bewiesen, daß für die folgenden Jahre bis 1092 die Berechnung fehlt. Doch auch das Datum 1092 bezeichnet noch nicht die sichere Entstehung der Handschrift. Es dürfte schließlich kein Zufall sein, daß das Jahr 1092 den Beginn eines neuen Sonnencyklus

und Blumenknospen besetzten Rankenwerk gesellt sich als gleichberechtigtes Element die Tiergestalt in reichen, der Natur und dem Mythus entlehnten Formen. Doch diese nicht in karolingischer ornamentaler Auffassung, etwa zur Verwendung von Initialendungen, sondern von naturalistischer Bildung, das reiche Geäste oder Geranke belebend. Löwen, Bären, Hunde, Füchse, Geier, Tauben, Drachen treten einzeln auf, aber auch Kampfszenen fehlen nicht. Die so behandelte Tiergestalt konnte sich dann freilich nicht organisch in die Initialornamentik einfügen lassen; das geschlossene System der Initialornamentation lockerte sich und es trat auch auf diesem Punkte die Zerstörung der Überlieferung ein, welche durch die Karolingerkunst begründet worden war und in welcher sich durch Jahrhunderte der nationale Ziersinn vorwiegend geäußert hatte.

---

bezeichnet, mag immerhin die Berechnung im Abendland sich mehr an den 19jährigen Mondescyklus als an den 28jährigen Sonnencyklus gehalten haben. (Vielleicht wirft diese mehr in Byzanz gebräuchliche Berechnung auch ein Licht auf die byzant. Reminiszenzen in einigen Darstellungen). Nun ist es aber erwiesen, daß man gerne im Abendlande die Ostertafeln zurückberechnete bis auf das Anfangsjahr des neuen Mondes- resp. Sonnencyklus (das lag schon nahe, weil der Ostercyklus aus 28×19 entstanden war). Darnach kann nur gesagt werden, daß der Beginn der Ausstattung der Handschrift zwischen 1092 und 1120 liege. Da nun Lind (a. O.) auf den Wechsel, der in der Schrift eintritt, hinweist, was wieder am besten durch eine längere Dauer der Arbeit erklärt wird, so dürfte man kaum fehl gehen, die Vollendung des Antiphonar bis in das dritte oder vierte Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts zu setzen, womit auch das äußere Beiwerk stimmt. Verschiedene Hände waren an dem Bilderschmuck thätig und jedenfalls schuf der Künstler der auf Goldgrund ausgeführten Deckfarbenbilder weniger selbständig und auch weniger geistreich als der der Federzeichnungen.



Aus dem Antiphonar des Stiftes St. Peter.



König Alexander; aus einer Abschrift des Flavius Josephus aus Zwifalten in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

IV.

nfänge eines nationalen Stils.

Das lateinische Element war durch den Einfluß der Kirche die bestimmende Macht in Politik, Kultur, Kunst und Dichtung des frühen Mittelalters geworden. Selbst zu dem römischen klassischen Altertum, seinen politischen Institutionen und seinen Dichtern und Schriftstellern hatte die Kirche die Brücke geschlagen. Weil man in der christlichen Gotteslehre alles Wissen zu besitzen glaubte, darum sollte sich auch jede Geistesäußerung der offiziellen Sprache der Gotteslehre bedienen. Auf einen kräftigen jungen Geist kann auch ein pedantischer Lehrer nur fördernd wirken: die überstrenge formale Zucht vertieft nur das innere Leben. So hatte auch der nationale Geist des deutschen Volkes in der lateinischen Zucht der Kirche seine Selbständigkeit nicht eingebüßt; er harrte nur darauf, sich seines lateinischen Vormunds zu entledigen. Der fast hundertjährige Kampf zwischen Kirche und Staat war auch ein Kampf zwischen Ritterschaft und Geistlichkeit, zwischen weltlichem und geistlichem Element, und der Sieg der Welt war hier zugleich ein Sieg nationalen Geistes. Der Einfluß der Kreuzzüge und namentlich der unter der Führung der Könige Ludwig und Konrad unternommene, der zum mindesten eine Million Europäer nach dem Orient ziehen sah, hat trotz seines unglücklichen Ausganges die Macht und den Einfluß der „Frau Welt“, die modern und national war, erheblich gestärkt. Braucht man daran zu erinnern, wie stark Phantasie und Geist deutscher Ritter und Bürger angeregt werden mußte, wenn sie aus ihren kleinen dumpfen und schmutzigen Burgen und Häusern in die glanzstrahlende bunte Welt des Orients traten? Und ebenso spornte die stäte Berührung mit den französischen Kreuzfahrern, die bereits einer hochentwickelten nationalen Kultur und Litteratur sich rühmen durften, zum Nacheifer. Da aber erwies es sich, daß nicht in Kunst und nicht in Dichtung die überkommenen Ausdrucksmittel ausreichten, um das frühlingshafte Keimen, die lebendige Regsamkeit des neu erwachenden Geistes ausdrücken zu können. Das ungefähr 1050 entstandene Heldengedicht —

eigentlich ein Ritterroman — „Rudlieb“ ist der letzte Versuch, nationale Heldensage, nationale Anschauung in lateinischer Sprache zum Ausdruck zu bringen. Der Sieg des nationalen Geistes in der Dichtung ist nun nicht mehr hintanzuhalten. Die Mitte des zwölften Jahrhunderts erlebt das kühne erfolggekrönte Wagnis, die Trümmer der Heldensagen der Stammeszeit zu einem gewaltigen Volksepos, den Nibelungen, zusammen zu schmelzen. Es beginnt die Blüteperiode des Volksepos und der höfischen Dichtung, die beide nunmehr der deutschen Sprache sich bedienen, ja lateinische Dichtungen in deutschem Geist und deutscher Sprache umformen. Dieser Aufschwung nationaler Dichtung sollte nun aber bald in kräftiger Weise auf die Malerei zurückwirken. Wie die Geschichten Gottes und seiner Helden, so sollten nun auch die Geschichten der Welt künstlerisch ausgestattet, die wichtigsten erzählten Ereignisse in künstlerischer Darstellung festgehalten werden. Das mußte über den vorhandenen Zustand hinausdrängen, zunächst allerdings nur auf dem Gebiete der Buchmalerei. Die Gründe sind einleuchtend. Für die „Wunder“, welche die Dichter schildern, fehlen dem Maler Muster und Modelle. Soll er zu den alten sakralen Formen zurückgreifen, diese dem neuen weltlichen Gedankeninhalt anzupassen suchen? Zunächst ist die Überlieferung schon vielfach abgebrochen, zerstört, wie es früher ausgeführt wurde, und schon äußere Umstände erschweren die Neubelebung derselben: das Laienelement tritt bei Zunahme der weltlichen Litteratur in den Vordergrund, nicht mehr Mönche und Priester allein sind die Vertreter der Schreibkunst und Buchmalerei.*) Dabei stellt sich aber heraus, daß der Prozeß der Guachemalerei zu mühevoll, zu umständlich ist, wenn es sich darum handelt, den phantasievollen Eingebungen des Dichters in der Illustration zu folgen, die wichtigsten Vorgänge der Dichtung kurz und eindringlich hervorzuheben. Das macht die Not zur Tugend, den Mangel an Kenntnis der altgeübten Technik zum Vorzug: die einfache oder bloß leicht lavierte Federzeichnung wird das am besten entsprechende künstlerische Ausdrucksmittel für die frischen Bilder einer abenteuerlichen, überaus beweglichen Phantasie. So begünstigt zwar auch jetzt wie in der Karolinger- und Ottonenzeit diese Technik der Mangel an künstlerischen Vorbildern, aber während sie damals nur den Mangel der legitimen künstlerischen Bildung der Zeit bedeutete und deshalb nur in der Peripherie der Kulturkreise auftrat, steht sie jetzt im Dienste des eigentlichen Kulturinhalts der Zeit; ein Zeugnis, daß die lateinische Bildung durch die nationale und moderne abgelöst worden ist.

Zur Selbständigkeit ist somit der Illustrator gedrängt, wie schon einst der Künstler des Psalterium Aureum von St. Gallen; aber jetzt sind diese Versuche unabhängiger Gestaltung verbunden mit der ernsten Absicht, sich eine Formensprache zu schaffen, welche auf die Erscheinungen der Natur selbst zurückgeht. Es wächst der Mut, mit eigenen Augen zu sehen, und die fortgeschrittene Entwickelung des Geschmacks, welche Deutschland in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bekundet, und die gewiß durch die Bekanntschaft mit französischer Sitte, Kunst und Dichtung begünstigt wurde, hat das lebhafte Bedürfnis nach Formen, welche den Forderungen höherer

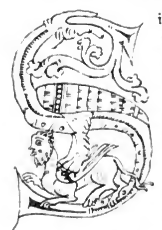
*) Ein Laie, dessen Gewerbe das Bücherabschreiben, ist von J. J. Merlo bereits 1175 in Köln nachgewiesen in: Die Meister der altkölnischen Malerschule (Köln 1852) S. 187. Für das dreizehnte Jahrhundert sind solche Nachweise nicht mehr selten.

Anmut entsprechen. Das Auge verlangt sanftere Linien, edlere Rundungen, weicheren Fluß der Gewandung, die gesteigerte Sentimentalität fordert nicht heftigen, aber doch ergreifenden Ausdruck der Regungen der Seele. Tieferes Eingehen auf die einzelne besondere Erscheinung darf man freilich von diesen Anfängen einer selbständigen Formensprache nicht erwarten; man begnügt sich, die allgemeinen Linien der Natur, wie man sie mit eigenem Auge sieht, zu beschreiben; selbst die Dichtung, soweit sie der Malerei voraus war, weist keine Versuche auf, die vorgeführten Helden physisch zu individualisieren. Die Augen glänzen, das Haar ist goldig, der Mund ist rot, die Hand ist weiß. Auch die Dichter kommen über die schroffen Gegensätze des Körperlich-Schönen und Körperlich-Häßlichen nicht hinaus, so tiefe Blicke sie auch in das Innere der Menschen gethan hatten. Dabei weisen freilich diese allgemein gehaltenen Beschreibungen von Männern und Frauen auf ein anderes Formenideal, als es bis jetzt von der Malerei abgewandelt worden war. Der kleine Kopf, die rundliche Stirn, die „schlecht, klain und nit gepogen" Nase, der kleine volle Mund, das ziemlich kleine, runde, mit einem Grübchen versehene Kinn, der mäßig lange Hals, die schmalen Schultern, die kleinen Brüste, die dünne Taille, die zarten Hüften, Forderungen, welche das ästhetische Gesetzbuch jener Zeit an Frauenschönheit stellt, sind dem antiken Schönheitsideal durchaus fremd. Noch stärker treten diese Züge in der Malerei hervor; die Formen sowohl der Männer wie der Frauen haben etwas Kindliches, Unausgereiftes und sie behalten dies das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch, nur daß sie den Werken der Skulptur, die durch die gotische Baukunst beeinflußt wird, nacheifernd, sich strecken, übermäßig schlank werden. Innerhalb dieser allgemeinen, nur andeutenden, nicht ausführenden Formensprache wird aber doch eine reiche Stufenleiter von Empfindungen, die bis zu ergreifendem Pathos sich steigern kann, geboten. Die Entdeckung der äußeren Natur in ihrer Fülle von Besonderheiten durch das malerische Auge war erst der dem Mittelalter folgenden Periode vorbehalten, aber die Entdeckung der Natur der Seele mit der Fülle von Stimmungen und Regungen nahm für die Malerei schon jetzt ihren Anfang.

Wenn nun auch diese Anfänge einer selbständigen Formensprache und einer aus dem Innern kommenden Beseelung im wesentlichen auf die eigentliche Illustrationstechnik, die reine oder nur leicht lavierte Federzeichnung sich beschränken, so äußert sich der allgemeine Aufschwung geistigen Lebens, feineren Geschmacks doch auch in der Guachemalerei. Es ist bezeichnend, daß da, wo man diese Technik wieder aufleben macht, zunächst noch die frühere Formensprache in Kraft tritt — nur teilt sich ihr mit das gewachsene Verständnis für Ebenmaß, für allgemeine Richtigkeit der Verhältnisse. Der Kopf behält das längliche Oval, die Augen die mandelförmige Gestalt mit den kühn geschwungenen Brauen, die Nase zeigt das antike Verhältnis zur Stirne, nur die Mundbildung giebt dem Zeitgeschmack nach, wird kleiner, selbst rundlich. Das Haar verliert das Perückenhafte, seine Behandlung entspricht wieder der Struktur desselben. Das Gewand bekommt einen edleren Fluß, die Falten desselben sind weniger gehäuft, und der naturgemäßere Ausdruck der Bewegung erhält in ihr ein vernehmliches Echo. Selbständige Züge, bald naiv, bald großartig, fehlen nicht gänzlich. Auch die Technik überwindet allmählich die Verwilderung, in die sie geraten war. Zunächst herrschen noch die harten schwarzen Umrisse, die aufdring-

liche Modellierung mit den grellen weißen Lichtern, den scharfen roten Halbschatten im Fleische, dann aber werden die Umrisse feiner, der organischen Wellenlinie entsprechender, die Modellierung wird gleichmäßiger, die Farbe im ganzen kräftig, ohne Buntheit. Goldene Hintergründe bleiben beliebt.

Die Ornamentik dagegen trägt hier und dort die gemeinsamen Züge.



Aus der Vita Sanctorum, aus Kloster Windberg; München, Kgl. Bibliothek. Nr. 22241.

Sicherlich! das goldene Zeitalter der Ornamentik ist vorbei. Was den Fortschritt im allgemeinen bedingte, die Anfänge eines nationalen Stils möglich machte: der erwachende Natursinn, das gesteigerte Empfindungsleben der Zeit, der noch weiter erstarkenden Neigung für das Phantastische, der Ornamentik wurde dies zum Nachteil, denn sie kann eher des Lebens, als strenger Unterordnung unter das Stilgesetz (vom Stoff bedingt) entraten. Das gilt besonders von der Initialornamentik. Die Reste der Bandornamentik schwinden vollständig, aber auch die Pflanzenornamentik erhält nun andre Züge. Während des früheren Zeitraums nahm man es noch deutlich wahr, wie das Zweig- und Rankenwerk einen Ersatz des schwindenden Bandwerks darstellen wollte; schüchtern setzten sich Blatt- und Blütenknospen ohne Vermittelung an das Rankengewinde, und ohne Gegensatz konnte an Initialendungen das Rankenwerk leicht in Bandverschlingungen auslaufen. Der Architektur der Buchstaben wurde dabei nur selten nahe getreten. Jetzt ändert sich dies. Der lebhaft sich regende Natursinn fordert auch hier Befriedigung. Von dem üppigen Rankenwerk, welches den Initial nicht bloß umschließt, sondern in welchen auch Teile desselben auslaufen, sondern sich Stengel, welche körperhaft dargestellte krautige, oft bestimmte Naturformen nachbildende Blätter tragen. An Stelle der Blütenknospen treten aufgeschlossene Blumen mit üppigen Kronen, die namentlich an die Form der Rose erinnern. Mit besonderer Vorliebe wird dann mit diesem Rankenwerk die ganze Tiergestalt, die, wie erwähnt, bereits am Beginn des Jahrhunderts in die Initialornamentik wieder ihren Einzug hielt, verwendet, aber wiederum dem Zuge der Zeit entsprechend, in ganz realistischer Auffassung, auch da, wo die Phantastik des Künstlers die Fabeltiere des Physiologen oder die Gebilde eigener Erfindungskraft zu gestalten sucht. Diese neu auftretende realistische Tierornamentik konnte sich noch weniger als die realistische Pflanzenornamentik der Herrschaft unter die Architektur des Buchstabens unterordnen. Und das lag auch gar nicht im künstlerischen Sinne der Zeit. Unruhiger Gestaltungstrieb, und eine stark aufgeregte Phantasie forderten auch hier Leben und Kraftentfaltung. Statt ruhiger Linien wird alles animalische oder vegetabilische Bewegung. Dem entsprechend bleibt man auch nicht dabei stehen, die Tiergestalt mit dem Pflanzenwerk in eine ornamentale Verbindung zu bringen; sie ist oft nur da als Überschuß uneingeschränkter Verzierungslust und belebt das Rankenwerk, wo dieses dem Künstler, trotz aller Üppigkeit, noch zu mager erscheint. Die Phantasie ergeht sich dabei in den üppigsten Spielen. Es ist ein oft ganz traumhaftes Walten mit Formen und

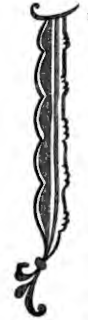
Gestalten, außerhalb aller Schranken des Naturmöglichen. Alle Kombinationen der Vogel-, Schlangen-, Vierfüßlerleiber, und selbst der menschlichen Gestalt werden erschöpft, daneben aber auch ganz realistisch dargestellte Tiergestalten der Wirklichkeit entnommen, und die Menschen dazu, auf der Jagd, im Kampf, mit eben diesen Tieren der Fabel und der Wirklichkeit. Dazwischen Gaukelszenen, voll Keckheit und übermütiger Laune.*) Aus gleichem Drange zu schildern, zu schmücken, geht nun auch die Wiederaufnahme des eigentlichen Bilderinitials hervor, der in der nachkarolingischen Zeit nur vereinzelt anzutreffen war. Jetzt befürworten ihn allerdings nicht mehr dogmatische Bedenken gegenüber der Bilderverehrung und es heischt auch noch nicht die Verarmung, der Verfall der Pflanzenornamentik einen Ersatz, sondern es ist nur überströmende Bilder- und Schilderlust, welche schon am Ende des zwölften Jahrhunderts den gebilderten Initial so populär macht. Er ist es dann freilich, welcher jede andere Art von Initialornamentik überdauert, ja geradezu erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht bloß in Bezug auf künstlerische Durchbildung, sondern auch auf die Art der Einordnung in den Initialkörper seine höchste Vollendung erreicht. Es ist einleuchtend, daß so reich geschmückte Initialen in nur beschränkter Zahl angewendet werden konnten; so schuf sich die Verzierungslust für die zahlreichen kleinen Initialen noch eine Ornamentik, die rein kaligraphischer Art war, indem man einerseits die den Körper der Buchstaben abschließenden Striche in Linien, Schnörkel und Fäden auszog, anderseits mit solchen Linien und Schnörkeln auch den Körper des Buchstaben begleitete. Gezogen sind diese Verzierungen meist in Blau und Mennige. Auch diese Art von Initialverzierung kündigt sich schon in der letzten Zeit des zwölften Jahrhunderts an, um dann im dreizehnten Jahrhundert eine besonders große Rolle zu spielen.

Die Wandmalerei nimmt an dem Aufschwung der Buchmalerei teil, aber den Schritt, der von dem Alten zum Neuen führt, macht sie noch zögernder als die Guachemalerei. In der Ornamentik unterscheidet sie sich weder in der Wahl der Elemente noch in deren Auffassung wesentlich von der Miniaturmalerei. Auch sie vollzieht den Übergang von strenger Stilisierung zu näherem Anschluß an bestimmte Naturformen, auch sie eifert der Miniaturmalerei und — der Architektur nach an Formenreichtum und Formenüppigkeit und sprengt, wie diese, die ganze Gesetzmäßigkeit der früheren Epoche.

Örtlich ist, wie in der Dichtung, das südliche Deutschland der eigentliche Träger des künstlerischen Fortschritts. Von den einzelnen Landschaften ist Bayern am stärksten beteiligt, dessen Einfluß auch nach Böhmen hinüberwirkt. Dann folgen Schwaben und Franken, aber auch das Elsaß, in dessen Klöstern geradezu die frühesten Spuren des künstlerischen Umschwungs sich merkbar machen.

---

*) Der reichste Schatz solcher Initialen findet sich in einer vielbändigen Handschrift des Klosters Windberg (jetzt München, Kgl. Bibl. 22240—22245), unter dem Abte Gebhard, der von 1146 bis 1191 dem Kloster vorstand, geschrieben. Die Initialen sind in roter Federzeichnung ausgeführt.


Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

In dem Werke einer Frau, in dem Lustgarten der Herrad von Landsberg, können wir die kräftigen Anfänge der neuen Entwickelung am besten belauschen. Altes und Neues treten hier miteinander in unmittelbare Berührung: Überkommenes und Persönliches, Abbild und eigenschöpferische Gestaltung, Kompositionen, die bald kaum mehr als die mechanische Nachahmung der von der karolingisch-ottonischen Kunst herausgearbeiteten Motive sind, bald durch Züge überraschen, die nur das regsamste Auge dem Leben ablauschen konnte; in der Zeichnung ein ähnlicher Wechsel alter Typen mit Formen, welche als Versuche selbständiger Naturschilderung genommen werden müssen; in der Technik alle Stufen zwischen völliger Deckmalerei und leicht angetuschter Federzeichnung und in der Durchführung endlich eine Hand, die bald handwerksmäßig schafft, bald wahrhaft künstlerisch gestaltet. Das Werk wurde von Herrad noch unter der Äbtissin Relindis, ca. 1165 begonnen. Wesentliche Förderung und Vollendung erhielt es aber doch erst, als Herrad nach dem Tode der Relindis († 1167) die Leitung des Klosters übernahm. Die Ostertafel am Schlusse der Handschrift giebt als Zeit ihrer Entstehung 1175 an, womit das Datum der Vollendung des Ganzen wohl richtig bezeichnet ist. Die Absicht der Herrad war in dem Lustgarten, den Insassen ihres Klosters eine Encyklopädie alles Wissenswürdigen und Wissensnötigen in die Hand zu geben. Entsprechend der Anschauung der Zeit, daß alle weltlichen Wissenschaften nur Mägde der Theologie sind, werden die weltlichen Wissenschaften auch nur im Zusammenhang mit biblischen Thatsachen behandelt. So giebt die Erzählung von der Weltschöpfung Anlaß, darzulegen, was die Kosmologie, Astronomie, Chronologie, Geographie dieser Zeit lehrte. Bei der Schöpfung des Menschen wird der Mikrokosmus erläutert; bei der Geschichte vom Turmbau zu Babel werden Auszüge aus Werken über Philosophie, die sieben freien Künste, über die Bedeutung der neun Musen gegeben. Die Geschichte Daniels bestimmt die Schreiberin, die Geschichte von der Schöpfung bis auf Tiberius kurz zu erzählen, während die Kaiserzeit im Anschlusse an die Apostelgeschichte behandelt wird. Die Erörterung der Sendung der Kirche, ihrer inneren und äußeren Organisation, der Gefahren, welche aus der Unbotmäßigkeit der sinnlichen Natur gegen die geistige hervorgehen, der zeitlichen und ewigen Strafen, die darauf folgen, giebt genugsam Gelegenheit zu Ausflügen auf die verschiedenen Gebiete profanen Wissens, wie denn z. B. die Schilderung des himmlischen Jerusalems eine Beschreibung der zwölf kostbarsten Edelsteine mit ihren allegorischen Beziehungen im Gefolge hat. Aber der Text, der, wie ja Herrad in der Widmung an ihre Klosterjungfrauen selbst sagt, von ihr, nur wie von einer Biene, aus den Blumen heiliger und profaner Wissenschaft gesammelt wurde, war nicht die Hauptsache, das waren die begleitenden Abbildungen, die im eigentlichen Sinne des Wortes den Text zu illustrieren, ja seinen Inhalt zu ergänzen hatten. Und diese Abbildungen kargen nicht; sie zeigen von echt weiblicher Redseligkeit, aber von der Redseligkeit einer frischen Kraft und einer vielvermögenden Natur. Die biblischen Ereignisse werden mehr durch Bilder als durch Wort erzählt, und auch sonst nimmt die Illustration mehr Raum als der Text ein. Anlehnung an Überkommenes zeigen am meisten die Darstellungen aus dem Leben Christi (wie denn

z. B. die Taufe sogar unmittelbar auf ein byzantinisches Vorbild zurückgeht); aber kräftiger Natursinn, die Lust, unabhängig zu gestalten, fehlt auch diesen nicht, namentlich nicht den Bildern zu den Gleichnissen. Das Leben im Haus und auf der Straße, im Krieg und im Frieden tritt uns ebenso hier, wie in alttestamentlichen und selbst allegorischen Darstellungen in frischer Unmittelbarkeit entgegen. Und diese Scharfäugigkeit für alle Einzelheiten, auch die scheinbar unwesentlichsten! Welche sorgsame Schilderung findet jedes Stück der Hauseinrichtung vom feingemusterten Betttuch bis zu den Gefäßen, welche die Tafel zieren, wie genau wird jeder Teil der Rüstung



Superbia; aus dem Lustgarten der Herrad.

des Kriegers, der Gewandung des Priesters, Bürgers und Bauers konterfeit! Das macht den Lustgarten auch zur wichtigen kulturgeschichtlichen Quelle der Zeit.

Doch neben treuem Beschreiben der Wirklichkeit fehlen auch nicht blitzartige Äußerungen einer hochfliegenden Dichterphantasie, die bei aller Naivetät der Mache in das Gebiet des Erhabenen führen. Dahin gehört gleich eingangs in der Schöpfung der Elemente der auf einem Greifen hinsausende Aer (Personifikation der Luft), dann vor allem in der Darstellung des Kampfes der Laster mit den Tugenden die großartige Superbia, auf einem mit einem Löwenfell bedeckten Pferde hinstürmend. Bedeutsame Auffassung des Gegenstandes tritt uns wiederholt entgegen: so in der Schöpfung der Eva, im Ölberg, im Traum der Frau des Pilatus, im Opfertod Christi, in den Darstellungen, welche die Verlockungen der Sirenen und deren Bewältigung durch Odysseus und dessen Gefährten vorführen. Auch die Formen-

gebung zeigt das Ringen des Neuen mit dem Alten, des Selbständigen mit dem Überkommenen. Während z. B. in den Propheten-, Apostel- und Evangelistenfiguren, in Maria die alten Typen und Verhältnisse, die antikisierende Tracht im wesent-



König Salomon. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

lichen wiederholt werden, tritt uns an anderen Stellen das Resultat neuer selbständiger Naturanschauung entgegen. Statt des hageren Ovals zeigt der Kopf eine mehr rundliche, kräftige Form mit stark entwickelten Backenknochen, großen runden Augen, individuell gebildeter Nase, wenig entwickeltem Kinn und gewelltem Haar. Auch der Ansatz zu schärferer Charakteristik fehlt nicht, wie denn für die Züge des

jüdischen Rassekopfes hier und da ganz entschieden der bezeichnende Ausdruck gesucht wurde, und ebenso wird das Schlechte durch karikierte Züge im Äußerlichen dargestellt. Für porträtartige Treue reicht freilich die Kraft nicht aus; die Klosterinsassen z. B., die am Schluß von Herrad dargestellt wurden, sind durch kaum mehr als durch die beigefügten Namen voneinander zu unterscheiden. Die Körper sind eher gedrungen als schlank gebildet, und die antike, viel öfter aber moderne Tracht zeigt meist einfachen, ruhigen und doch nicht einförmigen Faltenwurf. Als besonders edel muß die Gestalt Christi hervorgehoben werden; deutlich ist hier das Bestreben der Künstlerin zu erkennen, den kanonisch gewordenen Typus aus seiner Starrheit zu lösen, ihn zu veredeln und zu verlebendigen. Wie schon erwähnt, zeigt die Technik die verschiedensten Stufen zwischen sparsamer Lavierung und völliger Deckmalerei. Die Umrisse waren kräftig in Tusche vorgezeichnet, worüber dann die Lokalfarbe in leichter oder kräftiger Schicht gestrichen wurde. Wo die Farbe deckt, wurden die Umrisse nochmals mit Schwarz oder Dunkelbraun kräftig wiederholt, dann in einem dunkleren Ton der Lokalfarbe die Modellierung durchgeführt. Hier wurde dann auch das Inkarnat in Deckfarbe gegeben: ein gelblicher Ton mit verstrichenen roten Flecken, bläulich grünen Schatten. In der lavierten Federzeichnung wurden sowohl das Weiß des Inkarnats als auch die hellsten Lichter in den Gewandpartien im Pergament ausgespart. In den Deckfarben überwog ein lebhaftes Rot, Blau und Hellgrün. Gold (Blattgold) kam äußerst sparsam zur Verwendung.

Der Hortus Deliciarum hat die ganze profane Welt, allerdings zu gunsten eines religiös-didaktischen Zweckes, in den Bereich künstlerischer Gestaltung gezogen und gerade in den dem Weltleben gewidmeten Darstellungen, oder doch dem Weltleben abgelauschten Szenen und Gestalten das Werteste, Liebenswürdigste und Frischeste, dessen die Hand der Künstlerin fähig war, gegeben; er leitete somit die Illustration rein weltlicher Stoffe ein, der sich von nun an die Kunst der Zeit ohne weiteren Vorbehalt mit soviel Neigung und Eifer hingab.*)

*) Bekanntlich wurde Herrads Hortus Deliciarum bei dem Brande der Straßburger Bibliothek am 23. August 1870 ein Opfer der Flammen. Bis 1546 befand sich die Handschrift im Kloster Hohenburg. Dann kam sie in die Hut des Bischofs von Straßburg nach Zabern. Von dort verschwand sie später, ohne daß man ihren Aufbewahrungsort kannte, bis sie, gelegentlich der Aufhebung der Klöster durch die französische Revolution in dem Kartäuserkloster zu Molsheim aufgefunden (sie war dorthin von dem Bischof von Straßburg Kardinal Karl von Lothringen geschenkt worden), der Stadt Straßburg übergeben wurde. Der große Verlust wird dadurch etwas gemildert, daß eine große Zahl der Bilder der Handschrift in Abbildungen und Bausen erhalten ist. Die ältesten Abbildungen giebt Chr. M. Engelhardt in seinem Atlas zu der Schrift: Herrad von Landsberg, Äbtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsaß, im zwölften Jahrhundert, und das Werk Hortus deliciarum (Stuttgart und Tübingen, Cotta 1818). Der Atlas enthält zwölf Kupfertafeln, die in einigen Exemplaren koloriert wurden. Vor mehreren Jahren begann die Societé pour la conservation des monuments historiques d'Alsace die Veröffentlichung einer nach den Abbildungen des Originals s. Z. genommenen großen Zahl von Bausen in Heliogravuren, eine Veröffentlichung, die leider! sehr langsam vorwärts schreitet. Eine glänzende Veröffentlichung der hervorragenden Miniaturen des Lustgartens hatte Graf Bastard geplant. Eine Reihe von farbigen Kopien, die er zu diesem Zwecke schon hatte anfertigen lassen, besitzt die Pariser National-Bibliothek, desgleichen eine große Zahl unkolorierter Nachzeichnungen. Diese letzteren hat Lasteyrie in der Gazette Archéologique (1884—1885) in verkleinerter Form

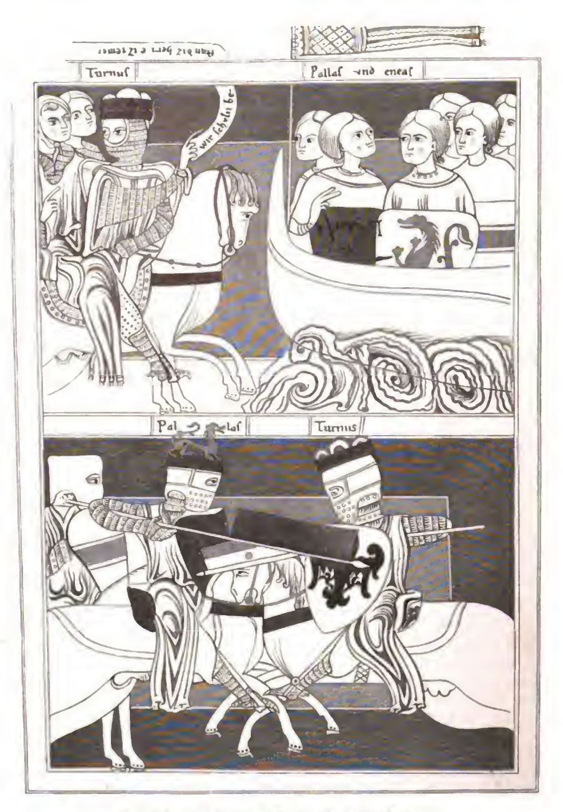
Im Lustgarten der Herrad steht das Alte neben dem Neuen, doch so, daß das Neue in Stil und Technik besonders da auftritt, wo es gilt, Episoden der profanen Welt entnommen darzustellen, also die Autorität der Überlieferung, wie sie die Phantasie des Künstlers bei Gestaltung der wichtigsten Personen der heiligen Geschichte lähmte, nicht mehr wirkte; belauschen wir nun das Keimen und Werden eines neuen, von der lateinischen Formensprache unabhängigen Stils da, wo der Stoff den Künstler zwang, Niegesehenes und Niedagewesenes zu schildern oder das wirkliche Leben zu konterfeien, wie dies in der Illustration von zeitgenössischen Dichtungen, Chroniken, Rechtsbüchern, Legenden der Fall war. Die Reihe solcher Bilderhandschriften eröffnen Wernhers von Tegernsee „Liet von der Maget“ und Heinrichs von Veldegke „Eneidt“.



Die bethlehemitischen Mütter. Aus Wernher von Tegernsee. Berlin, Kgl. Bibliothek.

Wernher von Tegernsee vollendete seine Dichtung 1173; die mit Abbildungen versehene Abschrift der Königl. Bibliothek in Berlin (Ms. germ. vet. lat. acc. 778) muß kurz darnach, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, angefertigt worden sein. Schrift, Tracht und Architekturformen weisen auf diesen Zeitpunkt hin. Die fünfundachtzig Bilder, von welchen jedes ungefähr die Hälfte einer Seite ausfüllt, sind in schwarzer und roter Umrißzeichnung auf farbig gedecktem Grunde durchgeführt. Die Röte der Wangen ist durch rote Tupfen, die der Lippen durch einen roten Strich bezeichnet. In der Formengebung wirkt die Vergangenheit manchmal nach (der Vorwurf

herauszugeben begonnen. Einige wenige schon gestochene Blätter aus dem Nachlaß Bastards, so die Darstellung der Hölle aus dem Jüngsten Gericht, erwarb die Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg. Die wichtigsten Arbeiten über den Text des Hortus sind Engelhardts Werk, dann Le Noble's Notice sur l'Hortus delic. in der Bibl. de l'Ecole des Chartes t. I, p. 252. Von E. Piper wurde erläutert: Das Martyrologium und der Computus der Herrad von Landsperg (Berlin, 1862).



Aus der Eneidt des Heinrich von Veldegke. Berlin, Kgl. Bibliothek.

der Dichtung erklärt dies schon), aber der Künstler belebt doch auch solche Formen mit eigener Empfindung. Der Milde und Innigkeit mancher Stellen der Dichtung wird auch der Künstler gerecht, so z. B. in der Illustration zu den Zeilen:

Da stand sie wie die Blume,
Die an der grünen Wiese
Fern sprenget ihren lichten Schein —

aber über die Dichtung hinaus geht sein Pathos, wie denn überhaupt ein Zug von Unruhe, der sich bis zu leidenschaftlicher Bewegtheit steigern kann, vielen Darstellungen eigen ist. Die Darstellung der bethlehemitischen Mütter z. B. hebt auf eine vorher ganz fremde dramatische Höhe empor; und wo die Hand für solche kühne Absichten den ganz entsprechenden Ausdruck verweigert, belohnt die Wahrnehmung, daß der Künstler nicht mechanisch schaffe, sondern aus innerem Miterleben heraus gestaltet. Durchgängig wird die Zeittracht angewendet; der Wurf der Gewandung ist lebendig, bisweilen schwungvoll, aber oft von einer Unruhe der Linien, die von jeder Rücksicht auf das Mögliche abgesehen hat. Die illustrierte Abschrift ist wie die Dichtung in Bayern, wahrscheinlich in Tegernsee entstanden.

Um dieselbe Zeit und gleichfalls im südlichen Bayern entstand die illustrierte Abschrift der Eneidt des Heinrich von Veldegke (Berlin, Kgl. Bibl. Ms. germ. fol. 282). Der Künstler hat eine rauhere Hand als der Illustrator des Liet von der Maget; die Körperformen sind ungeschlachter, die Köpfe breiter; dafür aber würde man vergeblich nach Anklängen an die frühere Formensprache suchen. Turniere, Kämpfe, Jagden, Seefahrten schildert er mit besonderer Vorliebe; aber Liebesszenen, häusliche Darstellungen gelingen ihm besser, weil in der Schilderung starker Bewegung seine Hand unsicher wird. Die Gebärdensprache, besonders die Sprache der Hände, ist lebhaft und oft ganz glücklich im Ausdruck. Die Technik unterscheidet sich nur wenig von der in den Illustrationen des Wernherischen Liets.*) Der Grund ist wieder farbig gedeckt; die Figuren darauf in kräftiger schwarzer und roter Umrißzeichnung ausgeführt. Manchmal wurden die Schatten in gleicher ganz dünnflüssiger Farbe angedeutet.

Hierher gehören auch die einfachen herben Federzeichnungen, welche in den Text einer Abschrift des von dem Pfaffen Konrad übersetzten Rolandsliedes eingefügt sind (Heidelberg, Universitätsbibliothek). Derb in der Durchführung, ganz anspruchslos in der Technik — sie entbehren selbst des farbigen Untergrundes — spricht sich in ihnen doch entschieden Körpergefühl und die Fähigkeit, die wichtigsten Motive klar zu gestalten, aus.

Von bloßer Farbigkeit der Untergründe ging die Illustration der Dichtung bald zu leichter Lavierung der Federzeichnung selbst über. Es ist begreiflich, daß das farbige Leben, welches die Dichtung schilderte, auch zu glänzenderer malerischer Darstellung lockte. Den Anfang macht hier die Lehrdichtung des Thomasin von Zirclaria:

*) Einzelne Abbildungsproben aus dem Liet und der Eneidt bei Kugler, kl. Schriften I, S. 26 fg. Aus dem Liet auch sechs Abbildungen in Oetters Ausgabe desselben (1802).

der welsche Gast, der von 1215 auf 1216 verfaßt und mit zierlichen Abbildungen, die am Quer- oder Langrand des Blattes neben der Textkolumne darin Platz finden (Heidelberg, Univ.-Bibl. Cod. Pal. Germ. 389), versehen ist. Die Dichtung will ein Wegweiser sein, nicht bloß für sittliches, sondern auch für schickliches Handeln und zwar für alle Stände. Diesem Inhalt folgen auch die zahlreichen Abbildungen, die uns eine Fülle von Szenen, dem Leben der Zeit entnommen, vorführen. Heiterkeit und Ernst kommen zu ihrem Rechte. Alle Stände sind vertreten vom Fiedler auf der Straße bis zum ritterlichen Helden. Allegorische Darstellungen fehlen nicht, doch auch diese lebensvoll und in das Gewand der Zeit gekleidet. Die kleinen Figürchen sind schlank, aber nicht überschlank gebildet, der Hals eher kurz als lang, die Köpfe von einem noch kräftigen, zum Runden sich neigenden Oval. Das Haar ist gewellt. Die Bewegungen sind lebhaft, entschieden, die Gewandung von leichtem Fluß. Im ganzen haben die Gestalten etwas Kindliches, Unausgereiftes; selbstverständlich tragen sie alle die Tracht der Zeit, wie denn hier ein Künstler schafft, der durchaus auf dem Boden seiner Zeit steht. Die Figürchen sind mit feiner Feder gezeichnet; die Gewänder werden durch halbdeckende, aber kräftige Farben hervorgehoben; der Fleischton ist meist ausgespart, seltener blaßrot laviert, Mund und Wangen sind durch rote Tupfen hervorgehoben. Architekturen, Geräte, Kronen zeigen noch reine romanische Formen.*)

Kaum später versah ein Maler eine Sammlung von Vagantenliedern mit verschiedenen Abbildungen (München, Kgl. Bibl. 4660, c. p. 73), die wie die Mehrzahl der Lieder unmittelbar Liebe und Lebensgenuß zum Gegenstande haben. Da reicht ein Jüngling seinem Mädchen eine Blume, die Worte des Textes erläuternd: Suscipe flos florem, quia flos designat amorem (fol. 64 b), dort stürzt sich Dido aus dem Fenster einer Burg in das Meer, da Aeneas die Segel zur Abfahrt lichtet (fol. 77 b), anderswo sehen wir ein Trinkgelage (fol. 89 b), dann wieder werden die beliebtesten Spiele der Zeit vorgeführt, wie Brett- und Schachspiel (fol. 91 b, fol. 92). Ja selbst die Wonne des Frühlings will der Maler wetteifernd mit dem Dichter zur Darstellung bringen; so malt er einen Wald — wenn man die nebeneinander stehenden zierlich stilisierten mager belaubten Bäume so nennen will — und allerlei Vögel in den Lüften, während unten verschiedenes Getier einhergeht: wohl der erste Versuch der nachrömischen Zeit, das elementare Leben der Natur zum künstlerischen Vorwurf zu nehmen, also das erste Landschaftsbild. Frauen und Männer sind von schlanker Bildung (doch nicht ausgebogener Haltung), die Köpfe noch kräftig, aber nicht ohne Anmut. Die Technik ist wieder schwarze, rote, grüne Umrißzeichnung auf farbigem Grund. Vereinzelt sind die Gewänder farbig angegeben.**)

---

*) Das Datum findet sich auf Fol. 33 b angegeben. Der „Schephe“, ein Schreiber in Laientracht, hält ein Pergament, auf welchem zu lesen ist:

Anno dnī M·CC·X·V/VI

Einzelnes abgebildet bei Hefner Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. 2. A. (Frankfurt a/M. 1879) Tav. 107.

**) Carmina Benedictoburana ed. Schmeller in der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart. Bd. 16 (1847). Hier sind auch die Abbildungen kopiert.

Weiter gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts führt eine Münchner Handschrift des Tristan (Königl. Bibl. cod. germ. 51, cim. 27). Dem gesteigerten Ausdruck der Empfindung entspricht auch schon eine geschmeidigere Form. Das kräftige Rund der Köpfe ist noch vorhanden, der kindliche, lächelnde Ausdruck fehlt nirgends; die Bildung von Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn entsprechen ganz der Formenästhetik, welche die höfische Epik aufgestellt hatte. Die Figuren sind fein und ziemlich schlank, die Gewandung fällt bald in sanften Linien nieder, bald ist sie schwungvoll bis zur Unruhe. Meist ist den Bewegungen fast zu große Weichheit eigen, doch auch zu leidenschaftlicher Bewegtheit vermag der Künstler seinen Ausdruck zu steigern, wie dies z. B. die Illustration zu dem Virgilschen Citat (Eclog. X, 69) zeigt:

Omnia vincit amor, sed nos cedamus amori (fol. 15). Wiederum ist die Technik Federzeichnung auf rotem oder blauem, seltener grünem oder gelbem Grunde; doch werden die Gewänder, wenn nicht ganz laviert, so mindestens in den Schattenpartien leicht angefärbt. Ebenso werden die Wangen, der Mund durch rote Tupfen bezeichnet.*) Gleichzeitig, oder nur unerheblich später, in gleicher Technik, aber nicht von gleichem künstlerischen Rang sind zwölf Abbildungen, die sich auf zwei Blättern (fol. 49, 50) der Münchner Parcivalhandschrift finden (Königl. Bibl. cod. germ. 19 cim. 28). Als Grund dient hier neben Grün und Blau auch Gold.

In gleicher Weise durch den Stoff zur Einkehr in das Volkstum und das Leben der eigenen Zeit gedrängt fand sich die Illustration der Rechtsbücher; dazu heischte ein so populäres Rechtsbuch, wie der Sachsenspiegel, umfassende bildliche Erläuterung. Das älteste Exemplar des illustrierten Sachsenspiegels ist das in Heidelberg (Univ. Bibl. Cod. Pal. Germ. 184). Es entstand jedenfalls vor 1250, aber wahrscheinlich schon gegen 1220.**) Auf jeder Seite wird die eine Hälfte von dem Text, die andre aber von den Abbildungen (in fünf Streifen übereinander) eingenommen. Alle Darstellungen sind in oft sehr flüchtiger Federzeichnung durchgeführt, nur die Gewänder sind leicht gefärbt. Der Grad künstlerischer Durchbildung steht sehr niedrig, die Körperverhältnisse sind meist ganz verfehlt, selten daß ein Glied richtig ansetzt, aber in Haltung und Bewegung sucht der Zeichner nach größtmöglicher Verständlichkeit:

---

*) Die Abbildungen der Handschrift sind nicht alle von einer Hand. Von fol. 82 an beginnt die Arbeit eines sehr geringen Talents; besseren Eindruck machen dann wieder die Bilder auf fol. 101, 104, 107.

**) Für die Datierung des Heidelberger Sachsenspiegels kommt folgendes in Betracht. Zweimal findet sich auf einem Königsbrief die Aufschrift: F. Dī. grā. Rom. rex. et semp. augustus (fol. 22b). Das F kann nur Friedrich bedeuten, und zwar Friedrich II. Nimmt man die Bezeichnung rex wörtlich, so wäre die Entstehung durch das Jahr 1220 begrenzt. Es spricht nichts gegen diese Datierung. Die leise Andeutung von Fialenschmuck auf fol. 22, der Vierpaß auf fol. 22, Dreipaß auf fol. 6, das ganz einfache Maßwerk auf fol. 21, 4a, sind aus dem Eindringen gotischer Zierformen, wie sie der Übergangsstil zeigt, erklärlich. Ja, die im ganzen festgehaltenen romanischen Architekturformen sprechen sogar gegen eine spätere Datierung. Der Dresdener und der Wolfenbüttler Sachsenspiegel gehören dem Ende des dreizehnten oder Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an; das Oldenburger Exemplar ist datiert von 1336, seine Malereien sind die reichsten. Gute farbige Abbildungen des Heidelberger Kodex finden sich bei Kopp: Bilder und Schriften der Vorzeit. (Mannheim 1819. Bd. I, S. 45 f.) Dort auch die ausgezeichnete Erläuterung des Inhalts.

was auch als erste Forderung an ihn herantrat bei der Bedeutung, welche Bewegungen und Gesten, besonders aber dem Spiel der Hände in der Rechtssymbolik zukam. Dazu tritt der Reichtum materiellen Inhalts, der durch den Stoff gefordert war. Die verschiedenen Stände in ihrem gegenseitigen Verkehr bedingen auch die Darstellung des intimen Lebens der Zeit; ihr Thun und Wirken, ihre Trachten, Geräte, Waffen, alles wird vorgeführt. Dieser notgedrungene und doch kühne Eroberungszug in die Welt der Wirklichkeit giebt den Illustrationen eine über den Reiz des Stofflichen weit hinausgehende Bedeutung für die Geschichte der Entwickelung der Malerei.



Die hl. Pelagia. Aus einem Passionale aus Zwifalten; in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

Von der religiösen Stoffwelt ist es zunächst die Legende, in deren Illustration der neue Stil zum Durchbruch kommt. Die Legenden sind die eigentlichen Volksbücher des Mittelalters. Märchenhunger und Kirchengläubigkeit der Volksseele fanden hier aus einer Quelle Nahrung. Wie die Erzählung auf kunstgemäße Durchbildung des Stoffes, auf Glätte und Schönheit der Sprache verzichtet, so genügt es auch der künstlerischen Illustration, schlecht und recht die wichtigsten Episoden im Bilde darzustellen, um so der Phantasie des Lesers zu Hilfe zu kommen. Höchste Einfachheit der Mache ist daher willkommen, zumal der Inhalt dazu zwingt, unabhängig von künstlerischen Vorbildern zu schaffen.

Leise Nachklänge älterer Formensprache finden sich noch in der Berliner Handschrift der Legende der hl. Lucia (Königl. Museum, Kupferstichkabinet Hsch. 82). Die Legende wurde in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts im Vincenzkloster zu Metz von Sigebert von Gembloux redigiert; die Berliner Abschrift stammt aus dem gleichen Kloster und entstand am Ende des zwölften Jahrhunderts. Als Schreiber nennt sich der Bruder Rudolphus. Die Zeichnung ist sehr sorgsam; antikisierende und zwar auf Byzanz weisende Erinnerungen kommen in der Gewandung vor. Die Gestalten sind schlank, die Köpfe von kräftigem Oval, das Haar noch etwas schematisch behandelt. Haltung und Bewegung sind edel, sowohl in den Abbildungen zu dem Leben der Lucia, wie in den beiden Darstellungen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen. Die Technik ist feine Federzeichnung; die Gewänder sind ganz leicht laviert, und nur deren Säume von etwas kräftigerer Farbe.

Aus derselben Zeit stammen die zahlreichen Federzeichnungen in Violett, welche einen Dialog über das Kreuz Christi illustrieren (München, Königl. Bibl. Cod. lat. 14159). Fünfzehn kleinere Darstellungen erläutern die Beziehungen des Alten Testaments zur Geschichte des Kreuzes und zum Opfertod Christi; dann folgt eine Allegorie der Erlösung in der Art derer, welche sich im Lustgarten der Herrad häufig



Die thörichten Jungfrauen; aus der Handschrift der Legende der hl. Lucia.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

finden: Christus oben auf dem Kreuze stehend, sucht den Menschen emporzuziehen; diesem stehen auch die Ratio und Sapientia (Einsicht und Vernunft) bei, aber das librum arbitrium (der freie Wille) sucht ihn wieder hinabzuziehen. An Feinheit der Zeichnung, geschickt ausgedrückter Bewegung, leise andeutender Charakteristik steht das Werk hinter den Darstellungen der Lucialegende nicht zurück. Die Gewandung ist edel und von natürlichem Wurf. Die Körper sind gedrungen, die Formen der Köpfe etwas schwer, wie das für alle Werke der Bildhauerei und Malerei an der Wende des zwölften Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Handschrift stammt aus St. Emmeran.

Dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts gehören die beiden feinen Federzeichnungen, welche das dritte Buch der Bamberger Handschrift des Lebens Heinrichs und Kunigundens zieren. Das eine zeigt den Vollzug des Gottesurteils, dem sich Kunigunde unterworfen, um ihre eheliche Treue zu beweisen. Geführt von zwei Bischöfen schreitet sie über den glühenden Rost. Seitwärts sitzt Heinrich, in traurigem, aufmerksamen Sinnen dem Vorgang folgend. Hinter ihm Gefolge. Die zweite Darstellung zeigt den dramatischen Schluß des Hergangs. Kunigunde steigt vom Rost herab; aber schon kniet Heinrich vor ihr, dann hinter ihm die Bischöfe und das Gefolge. Verzeihend legt sie die Hände auf Heinrichs Haupt, während er die seinen flehend zu ihr emporhebt. Eine in jener Zeit noch ungewöhnliche Vertiefung in das Psychologische des Vorgangs ist beiden Darstellungen eigen. Heinrichs trauriges Sinnen, Kunigundens vertrauungsvolle Ruhe, die lebendige Anteilnahme des Gefolges sind mit einfachsten Mitteln, doch kräftig, zum Ausdrucke gebracht. Die feine Federzeichnung weist auf eine sichere Hand. Die Gewänder sind mit dünnflüssiger Farbe, die Gewandsäume, Nimben und Kronen in Gold angegeben. Heinrich ist von jenem Typus, welchen ihm die zeitgenössischen Miniaturen gegeben haben.*)

Von Legendensammlungen ist hier zu erwähnen die Vita et Passio Apostolorum (Leben und Leidensgeschichte der Apostel. München, Königl. Bibl. Cod. lat. 13074) aus dem Kloster Prüfung bei Regensburg. Es sind vierundzwanzig Federzeichnungen in Rot und Schwarz, welche den Text erläutern. Die Zeichnung ist nicht so fein wie im Dialogus de cruce, aber kraftvolle, selbst pathetische Lebendigkeit zeichnet die Schilderung aus.

---

*) Bamberg, Stadtbibl. E. III. 25. Die Abbildungen auf Folio 32. Bekanntlich ist das dritte Buch erst am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu den beiden ersten Büchern des Lebens Heinrichs II., das ein Diakonus Adalbert schrieb, hinzugekommen. Es erzählt vornehmlich die Wunder, die 1199 am Grabe Kunigundens geschahen. Die beiden ersten Bücher entstanden (in der zweiten Redaktion, die hier vorliegt) gegen 1152 (erste 1146). Auch diese sind mit zwei Abbildungen ausgestattet, die, abgesehen von dem Haften an der alten Formensprache, auch nicht die künstlerische Vollendung, welche dem Ordalium eigen, besitzen. Folio 1 bringt eine ungetuschte Federzeichnung der Maria mit dem Kinde (später hinzugekommen?), Folio 2 das Widmungsbild in Deckfarbe auf Goldgrund. In der oberen Abteilung: Christus in der Mandorla mit den HH. Petrus und Georg, unten in fast sprunghafter Bewegung Heinrich und Kunigunde mit dem Dommodell. Dann das Brustbild des Schreibers der Vita. Im ganzen ist ein Anschluß an die Widmungsbilder aus Heinrichs II. Zeit ersichtlich, nur die Bewegungen sind lebendiger, die Farbe heller und kräftiger.



Das Gottesurteil. Aus dem Leben Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Bamberg, Stadtbibliothek.



Hippolyt von Pferden zerrissen; aus einem Passionale der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart.

eich an legendarischen Darstellungen ist das dreibändige Passionale aus dem am Fuße der schwäbischen Alb gelegenen Kloster Zwifalten, jetzt in Stuttgart (Kgl. Bibl. Bib. Folio 56—58); es steht an der Spitze einer ganzen Gruppe von Handschriften, die alle aus der gleichen Schreibstube hervorgegangen, die fortschreitende Entwickelung des neuen Stils durch einige Jahrzehnte verfolgen lassen. Das Passionale wurde ungefähr von 1180 an geschrieben.*) Das Martyrium fast jedes Heiligen erhält eine Darstellung, doch diese tritt selten selbständig auf, meist ist sie als Initialfüllung angebracht. In den beiden ersten Bänden ist der Grund für die Bilder farbig, im dritten steht die Federzeichnung unmittelbar auf dem Pergament. Auch sonst fehlt Anwendung der Farbe im dritten Bande gänzlich, während in den beiden ersten die Gewänder manchmal farbig angetuscht, seltener gedeckt werden (Letzteres bes. Bd. I). Die Martyriendarstellungen zeigen zwar nicht von solchem Phantasiereichtum, wie die anderen Initialverzierungen, doch überraschen frische und wieder hohe künstlerische Inspirationen. Die hl. Pelagia z. B. als fahrendes Fräulein ist ein gutes Zeitbild (57, Folio 257 b) und das Martyrium des hl. Hippolyt (56, Folio 62) ist eine Komposition von seltener Freiheit und Adel. In einer Kreuzigung Christi (zu der Homilie des Athanasius über die Wunder des Kreuzes) wird Christus in altchristlicher Weise, jugendlich, bartlos, mit kurzem Schurz bekleidet, gebildet. Die Gestalten sind gedrungen, die Köpfe kräftig; Erinnerungen an die lateinische Formensprache treten wenn man die erwähnte Kreuzigung und eine Darstellung der Madonna (56, Folio 15) ausnimmt, sehr spärlich auf. Die Zeichnungen im dritten Band sind, verglichen mit den beiden ersten, von größerer Sicherheit der Hand und schwungvoller in der Bewegung; nahm ein zweiter Künstler an der umfangreichen Arbeit teil, oder erstarkte die Kraft des Zeichners während der Arbeit, so daß er auch auf den äußeren Reiz der Farbe gänzlich verzichtete? Mehr als in den legendarischen Darstellungen kommt das phantastische Element in dem ornamentalen Teil zur Geltung. Hier verbindet sich die Tiergestalt mit reichem Ranken- und Pflanzenwerk in oft abenteuerlicher, aber die Gestalt

*) Das Datum läßt sich ziemlich genau feststellen. Auf Folio 1 des III. finden sich die Verzeichnisse der Päpste, Bischöfe von Konstanz und Jerusalem und der Äbte von Zwifalten. Der erste Schreiber, der das Verzeichnis bis auf seine Zeit gab, schrieb die Namen der Päpste mit roten Initialen, die der Bischöfe und Äbte ganz in Rot; die später eingetragenen Namen sind einfach in schwarzer Tinte geschrieben. Der erste Schreiber endete das Papstverzeichnis mit Alexander III., der Äbte von Zwifalten mit Konrad I. Abt Konrad regierte, laut dem Nekrologium des Klosters, von 1169—1193, Alexander III. bis 1181, das bestimmt den Zeitpunkt der Entstehung.

des Initials doch glücklich wiedergebender Weise, so z. B. ein S durch einen Vogel, der in einen Drachenschwanz endigt und die obere Kurve des S durch eine Ranke beschreibt, die er im Schnabel hält. Ein J (58, Folio 36 b) wird durch zwei Ranken gebildet, die sich dreimal durchkreuzen, der untere Raum wird durch ein gekröntes, bärtiges Haupt gefüllt, der mittlere durch einen Adler, der obere durch einen Mann, der einen Drachen zu zügeln versucht. Überhaupt spielen die Drachen, in Verbindung mit Rankenwerk, eine hervorragende Rolle in der Initialornamentik dieses Passionale.

Ein Kloster, das eine oder mehrere so rüstige künstlerische Kräfte besaß, konnte diese dann leichtlich auch zur Illustration nichtreligiöser Bücher verwenden. So rührt aus derselben Schreibstube eine um dieselbe Zeit geschriebene Abschrift des Flavius Josephus (De Antiquitatibus) her (gleichfalls Stuttgart, Königl. Bibl. hist. Folio 418). Auch hier ist die Illustration ausschließlich Initialornamentik. Ein H zeigt an den Querbalken des Buchstaben gelehnt den Autor des Werkes (Folio 1), ein I führt den Stammbaum Christi mit dem Opfertod vor (Folio 3), ein A (Folio 160) zeigt den thronenden Alexander; die übrigen Initialen sind hervorragende Beispiele jener phantastischen Tierornamentik, welche dem Sinne der Zeit so sehr entsprach, indem sie der Neigung zum Abenteuerlichen, Wunderbaren, welche auch die Mönchszelle beherrschte, Genüge that. Was alles hörte der Mönch nicht von den Wundern des Orients erzählen, wenn der heimkehrende Kreuzfahrer an seinem Kloster vorbeikam? Im Orient hatte jedes Märchen Wahrheit. Und Werke des Kunstfleißes, die aus dem Orient herüberkamen, wie namentlich Teppichwebereien, und die vor seinen Augen lagen, führten ihm ja Fabelwesen wunderlichster Art vor. Und wie ihn früher das Dämonische daraus anlockte, so jetzt das Wunderbare, Abenteuerliche. Daher wird man in dieser Gestaltenwelt vor allem auch nur das Symbol der Stimmung der Zeit suchen dürfen, nicht aber hinter jeder Einzelheit einen besonderen allegorischen oder lehrhaften Sinn herausklügeln können. Wohl haben die Tierbücher der Physiologen, die gerade in dieser Zeit einer besonderen Beliebtheit sich erfreuten, bei ihren Tierbeschreibungen nie vergessen, auf die moralisch-symbolischen Beziehungen und wunderbaren Eigenschaften der Tiere hinzuweisen, aber für die reiche Gestaltenwelt, wie sie in der Initialornamentik uns entgegentritt, wäre ein Physiologus ein Wegweiser, den mitzunehmen kaum der Mühe lohnte.*)

Einen augenfälligen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zum Passionale und zum Josephus zeigen die Abbildungen, welche einen Schriftenband zieren, der mit dem Chronikon Zwifaltense minus eröffnet wird (Stuttgart, Kgl. Bibl.). Die Ereignisse sind

*) Den Einfluß der orientalischen Webereien auf die nordische Tierornamentik des Mittelalters hat A. Springer in seinen Ikonographischen Studien nachgewiesen (Mitteil. d. k. k. Zentralkommission V (1860) S. 67). Von den sog. Physiologen sind mehrere publiziert bei Cahier e Martin in den Mélanges und Nouveaux Mélanges d'Archeologie; im Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen V. Bd. der latein. aus Gottweih (die Abschrift gehört aber der Mitte des zwölften, nicht wie die Herausgeber meinen, der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts an), ein althochdeutscher in Hoffmanns Fundgruben I. Bd., eine andere althochdeutsche Bearbeitung aus dem zwölften Jahrhundert mit Abbildungen in Karajans, Deutsche Sprachdenkmale, der Physiologus Theobaldi in Auber, Symbolisme Religieux, Bd. III, p. 481 f. Dazu tritt dann bedeutungsvoll Albertus Magnus: de animalibus; einige sehr wichtige Bestiarien erwarten noch die Publikation.

eingetragen bis zum Jahre 1221, wodurch die Entstehungszeit begrenzt wird. Die Federzeichnungen sind wieder in Schwarz und Rot ausgeführt. Die künstlerisch bedeutendsten und stofflich interessantesten Darstellungen dieses Bandes enthält die Schrift über Astronomie. Der Versuch, die Rosse der Biga des Sonnengottes fast in Vordersicht zu nehmen und sie dementsprechend zu verkürzen, ist so kühn, daß man über dem kühnen Willen die Mängel des Erreichten vergißt. Neben astronomischen Allegorien finden sich auch biblische Darstellungen, und da ist es interessant, zu sehen, wie hier der Künstler auf alte Vorbilder zurückgeht, während er in den profanen frei schafft. Im Martyrologium Usnards, das den Band schließt, sind wieder zahlreiche legendarische Bilder verstreut, die, gleichfalls in Zeichnung und Komposition bedeutend, einen künstlerischen Fortschritt im Vergleich zu den Darstellungen im Passionale bekunden. Im Necrologium Zwifaltense (ebenda, hist. Folio 420) das zwischen 1232 und 1234 durch den Abt Reinhart von Mundérbringen angelegt wurde, hat die künstlerische Ausstattung ein Mönch Wernher besorgt und sich selbst und den Abt auf dem ersten Blatt abgebildet. Aber er besitzt nichts mehr von den künstlerischen Vorzügen seiner Vorgänger. Seine Porträtzeichnung ist steif, ja hölzern, die Ornamentik der Arkaden des Nekrologiums nicht mehr phantastisch, sondern geschmacklos und die Ausführung roh.

Auf dem Boden gleicher Kunstanschauung und gleicher Technik wie die Schreibstube des Klosters Zwifalten steht die eines andern süddeutschen Klosters, nämlich die von Scheiern. Doch hier können wir bereits den Künstler, welcher die Seele derselben war, nennen, seine künstlerische Physiognomie fest umgrenzen. Das ist der Mönch Konrad, der in dem Kloster bereits unter dem Abte Konrad (1206—1216) lebte. Sein Todesjahr ist unbekannt; 1241 fertigte er einen Katalog all der von ihm gefertigten Handschriften — es sind dreißig — an; das ist die letzte Kunde über ihn. Er soll aber auch noch nach 1241 für den Abt Heinrich (1216—1259) thätig gewesen sein. Die wichtigsten seiner Abschriften kamen nach Aufhebung des Klosters in die Münchner Hofbibliothek. Es sind dies fünf Bände: ein Quartband, das Chronicon Scheirense, dann vier Folianten: ein Liber Matutinalis (cod. 17401) (sogenannt,

---

1) Da der Teufel den Theophilus vom Almosengeben zurückhalten will, merkt er, wie er betrogen sei.	Oben (Pauperibus dona dedit ut viteque corone) noch auf Fol. 18b. Fol. 19a. Hinc sublimetur, a demone mox inhibetur. Ex hoc cognovit quod per contraria vovit.	Zu 1.
2) Er fleht Maria um Hilfe an.	Tristic obinde pie repetens altare Mariae. Ut succurrat ei petit ex ratione fidei.	Zu 2.
3) Wie Theophilus am Altar schläft, bringt ein Engel auf Befehl Marias die Unterschrift zurück.	Huicque manuscriptum tulit angelus huncque relictum. Cepit ad altare prostratum sic reparare.	Zu 3.
4) Theophilus gesteht dem Bischof alles.	Angelicumque datum praesul totumque reatum. Post haec cognovit. velut huuc confessio vovit.	Zu 4.
5) Bild des Abtes.	Summe codex lete per me placeat tibi Christe Abbas dictus eram Cůradus cum faciebam.	Zu 5.
6) Bild des Schreibers.	Hunc vice scriptoris ob spem coelestis amoris. Perfeci librum. divinis laudibus aptum.	Zu 6.
	Propicietur nobis deus (hält 5). et pia virgo Maria (hält 6).	



Aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek.

weil es die Lektionen für den Morgenchor der Mönche — Matutin — enthält), eine Mater Verborum (das Bibel-Glossar des Bischofs Salomon von Konstanz cod. 17403), ein Flavius Josephus (Jüdische Altertümer) und die Historia Scholastica des Comestor. Die künstlerisch bedeutendsten Abbildungen enthält das Matutinalbuch, die durchwegs der Verherrlichung Mariens gewidmet sind. Unter diesen ragen hervor das apokalyptische Weib, die Allegorie des Sieges der Kirche über die Häresien, die Herrlichkeit Mariens, dann fünfundzwanzig Bilder, welche die Faustlegende des Mittelalters, die Geschichte vom Leben und Sterben des Zauberers Theophilus erläutern. Eine tugendstolze Äbtissin unterliegt schließlich selbst der Versuchung; das Gebet der Reumütigen vor dem Bilde Mariens aber erwirkt es ihr, daß Engel ihr bei der Geburt Hilfe leisten, das Kind fortbringen und so die Schuld der Äbtissin vor den Augen der Nonnen verhüllen. Das Kind der Äbtissin ist Theophilus; er wird von einem Einsiedler erzogen, dann aber kommt er zu hohen Ehren, soll selbst Bischof werden. Aus Demut schlägt er die Würde aus. Als er aber durch den an seiner Statt gewählten Nachfolger zurückgesetzt wird, bedauert er die frühere That der Demut. Er sucht bei einem Zauberer Hilfe. Dieser bestimmt ihn, sich dem Teufel zu überantworten, um durch dessen Macht in den Besitz aller Ehren und Würden gesetzt zu werden. Theophilus sinkt immer tiefer; mit dem Teufel bringt es ihn nur in Streit, daß er von der Wohlthätigkeit nicht lassen kann. So findet er den Weg zur Reue; die hl. Maria vermag es, ihm die Urkunde, in der er sich dem Teufel verschrieb, wieder zu verschaffen, und so ist schließlich sein Ende ein gutes, seine Seele wird von Maria in den Himmel geleitet. Die Mater Verborum enthält zahlreiche medizinische und anatomische Abbildungen, dann solche heilkräftiger Pflanzen; künstlerisch am bedeutendsten sind sieben Darstellungen musikalischer Künste, dann ein großes Bild, wiederum eine Verherrlichung Mariens, zu deren Füßen der Schreiber und Maler Conradus kniet. Im Josephus sind die Abbildungen spärlich, doch einige von zeitgeschichtlichem Interesse. Die Historia Scholastica enthält die Bilder der sieben freien Künste.

Man kann fragen, ob alle diese zahlreichen Abbildungen von Konrads Hand herrühren; doch selbst, wenn man den Mangel an Gleichmaß künstlerischer Durchbildung nicht aus dem Wechsel von Zeit und Stimmung erklären mag, die wichtigsten der Abbildungen enthalten so viel Eigentümliches, Individuelles, daß es wohl zweifellos ist, daß Konrad die Seele der ganzen künstlerischen Arbeit in der Schreibstube des Klosters gewesen ist. Seine Phantasie ist reich und kräftig; sie ist des Großartigen fähig, wie es die Darstellung des apokalyptischen Weibes beweist, und sie kann aus dem Leben heraus gestalten, liebenswürdig und naiv erzählen, wie dies in den Abbildungen zur Theophiluslegende zu Tage tritt. Seine Formensprache zeigt den Kampf des Alten mit dem Neuen. Das Alte herrscht am meisten in Darstellung biblischer Hergänge oder in feierlichen Repräsentationsbildern; die Herrlichkeit Mariens in der Mater Verborum z. B. zeigt ganz die Formen und den gebundenen feierlichen Stil der Vergangenheit. Wo Konrad dagegen, wie in der Theophiluslegende, in den Illustrationen zum Josephus, in der Mehrzahl der Bilder der musikalischen Künste und der sieben freien Künste auf Vorbilder nicht Rücksicht nehmen kann oder dies nicht zu thun braucht, zeigt er ein scharfes Künstlerauge, das auch die Bedeutung des Lebens und der Natur für die Wirksamkeit des Kunstwerkes vollauf



Aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek, Cim. 57.

würdigt. Für das Feine und Zierliche hat er allerdings keinen Sinn: nicht in den Formen, nicht in der Erfindung. Seine Gestalten sind schlank, aber kräftig, die Köpfe sitzen schwer auf dem meist zu lang gebildeten Hals, die Verhältnisse sind richtig, Hände und Füße oft von auffallend guter Bildung. Die Gesichter zeigen nicht selten einen glücklichen Anlauf zur Individualisierung; dem Leben trefflich abgelauscht ist oft die allgemeine Bewegungslinie, die Haltung. Ausgezeichnet ist seine Gewandbehandlung. Großartigkeit und Wahrheit, Schwung und Weichheit der Linien kommen darin in gleicher Weise zur Geltung. Die Gewänder verdecken den Körper nicht ohne Rücksicht auf den Bau desselben; in weichem Anschmiegen und in lebendigem Flusse sind sie das Echo seiner Formen und seiner Bewegung. Die Architekturen zeigen im wesentlichen noch romanischen Stil, gotische Elemente treten nur vereinzelt auf (z. B. im Matutinalbuch fol. 19 ff.). Die Initialornamentik besteht aus jener Mischung von Tierformen und Rankenwerk, wie sie gelegentlich der Zwifaltner Handschriften charakerisiert ward. Die Technik der meisten Bilder ist schwarze oder rote, öfters leicht angetuschte Federzeichnung auf farbigem Grund. Das Marienbild in der Mater Verborum ist ganz in Deckfarben ausgeführt.



Bettlerin; aus Konrads Matutinalbuch; München, Kgl. Bibliothek.

Es ist zweifellos, Konrad ist das stärkste künstlerische Talent seiner Zeit auf dem Gebiete der Buchmalerei. Werke von größerer Sorgfalt der Durchführung, feinerer Formensprache werden wir noch antreffen: aber an Umfang der Phantasie, an Sinn für das Große, an gestaltender Kraft übertrifft er die übrigen Zeitgenossen. Er wollte in erster Linie Bücherschreiber sein, und er war ein solcher von seltenem Fleiß und dazu ein tüchtiger Gelehrter, im Besitze des ganzen Wissens der Zeit; die künstlerischen Darstellungen schuf er nicht um ihrer selbst willen, sondern um den Text zu erläutern, lebendig zu machen. Daher oft die flüchtige Hand, bei der wir aber dann auch um so mehr ihre Sicherheit, den lebendigen Verkehr zwischen ihr und der Phantasie bewundern müssen. Mit Selbstbewußtsein hat er sich öfters als Schreiber und Maler genannt; nicht ohne Recht; er hat ein gut Teil von jenem Mut und jener Rüstigkeit des Geistes besessen, welche nötig waren, um auch die religiöse Malerei wieder mit dem Leben und der Wahrheit in Verbindung zu bringen, und vor allem den Mut, auch hier dem eigenen Herzen und dem eigenen Auge zu vertrauen.



Aus einer Handschrift des British Museum.

ie Federzeichnung, als jenes Ausdrucksmittel, das sich den künstlerischen Absichten am meisten gefügig zeigt, hat die Keime selbständigen Gestaltens entwickelt, welche sich bereits in der karolingischen Zeit ankündigten; in ihren Leistungen hatte sich der Übergang vom überlieferten lateinischen zum selbstgeschaffenen nationalen Stil vollzogen. Die mächtigste Anregung hatte dazu die Dichtung gegeben; erwies sich doch das Alphabet der überlieferten Formensprache als viel zu ärmlich, um die bunte Erscheinungswelt, welche das Werde des Poeten ins Leben gerufen hatte, zu verständlichem Ausdruck zu bringen.

In der Deckmalerei war dies anders. Als die feierlichste und würdigste Art der künstlerischen Buchausstattung wurde sie wie früher besonders für Evangeliare, Gebetbücher, Psalterien in Anwendung gebracht; ihr Stoffkreis erfuhr also keine nennenswerte Erweiterung. Auch an den technischen Grundsätzen wurde nicht gerüttelt; zu mühsam war die Arbeitsführung, als daß man leicht und schnell von der Überlieferung hätte absehen können. Da so Technik und Stoffe keinen Wechsel erfuhren, so vollzog sich auch der Bruch mit der geläufigen Formensprache viel langsamer und minder gründlich als auf dem Gebiete der unkolorierten oder schwach kolorierten Federzeichnung. Es ist bezeichnend, daß alle Erinnerungen an die altchristliche lateinische Formensprache erst schwanden, als die Technik der Deckmalerei selbst eine entscheidende Änderung durchgemacht hatte. Daß man jedoch auch hier der höheren ästhetischen Einsicht, dem anspruchsvoller gewordenen Auge, der sentimentaler und idealer gewordenen Geistesrichtung des Hohenstaufen-Zeitalters Zugeständnisse machen mußte, wurde bereits angedeutet.

Am Beginn der Epoche steht die künstlerische Ausstattung einer Handschrift, die von dem Marbacher Augustinermönch Sintram im Jahre 1154 vollendet wurde; die Schreiberin war die Nonne Gutta aus dem Kloster Schwarzentann. Zunächst drei blattgroße Darstellungen am Anfang. Die erste erinnert an die Verleihung einer Gerechtsame des Papstes Calixt II. an den Abt Gerung; in der zweiten empfehlen sich die Nonne Gutta und der Mönch Sintram dem Schutze Marias; die dritte zeigt den heiligen Augustinus, umgeben von je zwei Vertretern der elsässischen Klöster Marbach und Schwarzentann, die beide der gleichen Regel gehorchten. Die Gestaltungskraft des Künstlers ist nicht groß; die Würde und Feierlichkeit, welche den heiligen Augustinus auszeichnen sollte, verkehrt sich in Starrheit; die Mönche und Nonnen, welche durch Namensnennung als gleichzeitige Insassen des Klosters bezeichnet werden, zeigen ebensowenig eine Spur von Bildnistreue, wie die Klosterfräulein der Herrad in ihrem Lustgarten. Dagegen überrascht der edle Ausdruck im Gesichte Marias. Von größerer künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung ist die Ausstattung des Kalendariums.

Auch die künstlerische Ausstattung der Kalendarien des Mittelalters geht auf antike Vorbilder zurück. In dem Kalender des Furius Dionysius von ungefähr 354 ist jeder Monat durch ein Bild vertreten, das entweder auf eine wichtige in diesem

Monate vorgenommene Amtshandlung Rücksicht nimmt, so z. B. der Januar durch die Person des Konsuls (dessen Amt am ersten Januar begann), wie er Weihrauch opfert, oder das symbolisch auf die Stellung des Monats im Jahresumschwung deutet. In der frühmittelalterlichen Kunst wurden diese Monatsbilder sehr selten; sobald sie aber vorhanden, wiesen sie auch im Stile der Zeichnung auf die antiken Vorbilder hin. Ein Zeugnis dafür ist das Kalendarium der Laurentiana in Florenz, das dem elften Jahrhundert angehört. Hier verrät nicht bloß der Stil der Zeichnung, die statuarische Haltung der Figuren, sondern auch die Tracht das antike Muster. Die Brücke, welche von der antiken Kalenderillustration zur mittelalterlichen hinüberführt, fehlt demnach nicht; dennoch aber sind es gerade die Monatsbilder der Kalendarien, in welchen sich auf dem Gebiete der Deckmalerei am ersten ein kräftiger naturalistischer Zug äußert, der Natursinn der Zeit, deren Neigung für das Komische und Burleske am frühesten sich Ausdruck schaffte. Das brachten die in den Monatsbildern behandelten Stoffe mit sich. Die wichtigsten Beschäftigungen, zu welchen der Wandel der Jahreszeit in den einzelnen Monaten auffordert, fanden hier Darstellung. Die Wahl der Motive war durch das Herkommen bestimmt; seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts trat die litterarische Autorität des Vincentius von Beauvais hinzu, der den Kreis der Beschäftigungen des Landmannes in seinem Lehrspiegel ausführlich behandelt hatte (Speculum doctrinale cap. 4. De rustici operis industria). Ein spätmittelalterlicher Gedächtnisvers bezeichnet im allgemeinen richtig den Inhalt der Monatsbilder. Die einzelnen Monate, von Januar an, sprechen:

Poto, — Ligna cremo, — De vite superflua demo;
Do gramen gratum, — Mihi flos servit, — Mihi pratum;
Fenum declino, — Messes meto, — Vina propino;
Semen humi jacto, — Pasco sues, — Immolo porcos.

Stärker schwankte man nur dem Januar gegenüber; bald wurde er durch Janus symbolisiert, bald durch einen Trinker oder durch einen Mann, der am Feuer sitzt, oder durch einen Jäger. Bei den übrigen Beschäftigungen tritt nur leicht eine Verschiebung auf einen früheren oder späteren Monat ein. In der deutschen Malerei fällt die Aufnahme der Monatsbilder mit dem Aufschwunge der Kunst seit Mitte des zwölften Jahrhunderts zusammen; volkstümlich wurden sie jedoch erst seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts.

Die Monatsbilder, mit welchen Sintram das leider nur fragmentarisch erhaltene Kalendarium ausstattete, gehören nun nicht bloß zu den frühesten, sie haben auch noch eine Ergänzung erfahren, die sonst nicht anzutreffen ist. Zu dem Bilde des Tierzeichens und der entsprechenden Monatsbeschäftigung fügte Sintram noch den Träger einer Spruchtafel, welche die in Verse gefaßte hygienische Monatsregel der Schule von Salerno enthält und dazu eine Figur, welche entweder zu dem Träger der Spruchtafel oder zu dem Inhalt derselben in Bezug tritt. Gerade in diesen Monatsbildern zeigte der Künstler sein bestes Wollen und Können; mögen die Bewegungen in dem Ringen nach Ausdruck etwas ungestüm werden, die Verhältnisse bleiben im allgemeinen richtig, die Gebärdensprache bezeichnend, die Formen nicht unschön. Manches Motiv ist der Natur abgelauscht. Den Schluß der künstlerischen Ausstattung der Handschrift machen einige Bilderinitiale. Die Technik schwankt zwischen

Deckmalerei und leichter Antuschung; die Federzeichnung tritt im Nackten stark hervor. Auffallend ist es, daß einzelne Tiergestalten noch an irische Stilisierung erinnern.*)

Gleichfalls auf die Mitte des zwölften Jahrhunderts weist ein aus dem Kloster Gegenbach stammendes Evangeliar mit vorangehendem Exultet in Stuttgart (Kgl. Bibl.,



Widmungsbild aus dem Codex Ottoburanensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung Nr. 120.

Bibl. fol. 28). In dem Titelbild — der heil. Hieronymus im Diakonengewand —, dann

*) Ch. Gérard (Les Artistes d'Alsace au moyen âge I. pag. 38) glaubte die Handschrift verloren. Sie wird in der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Straßburg aufbewahrt. Ihren wesentlichen Inhalt bildet das Kalendarium, ein Evangelistarium und die Augustiner Regel. Zeit der Entstehung, Schreiber und Maler sind auf Fol. 9 genau verzeichnet: Scriptum est autem hoc ipsum opusculum ab eadem prädicta Gouta, miniatum

in den biblischen Darstellungen wiegt die zeichnende Behandlung, besonders in den nackten Teilen vor. Auch in den Gewändern werden die Faltenmotive mit der Feder in die Farbe eingezeichnet. Die Formen sind schlank, oft allzusehr gestreckt. Die Färbung ist noch hart und bunt, aber die Mache solid. In der Ornamentik wechseln karolingische



Christus erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer. Aus dem Codex Ottoburanensis.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung Nr. 120.

Erinnerungen mit der naturalistischen Behandlung des Blattwerks, welche in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts aufkommt.

---

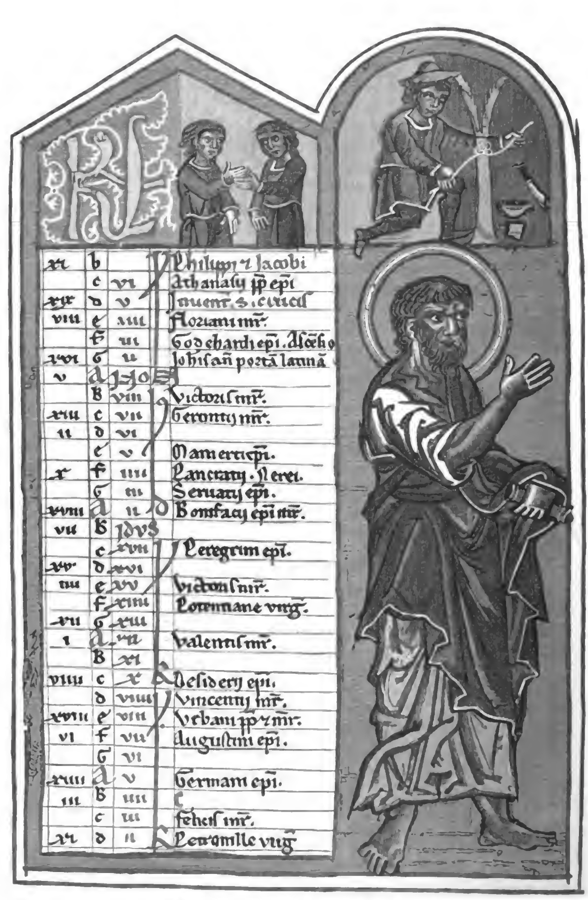
sive illuminatum a quodam humili canonico Marbacensi indigno presbytero nomine Sintrammo et ad finem usque perductum anno ab incarnatione domini nostri millesimo centesimo quinquagesimo quarto etc. . . . Über die hygienischen Verse auf den Spruchtafeln handelte die Pariser Gazette médicale vom 8. September 1860.

Etwas jünger ist ein Breviarium Romanum im Königl. Kupferstichkabinet in Berlin, das aber noch vor 1181 von einem Bruder Reinfredus im bayrischen Benediktinerkloster Ottobeuern geschrieben und mit Bildern ausgestattet wurde. Von den vierunddreißig meist halbblattgroßen Darstellungen zeigt die, welche Christus als Erlöser und Überwinder des Todes und Teufels vorführt (fol. 76), ein anerkennenswertes Streben nach deutlicher und kräftiger Bewegung; die Gestalt der Kirche (fol. 88) ist von großer Würde, ebenso die Darstellung des heil. Michael (fol. 36) und zweier Jungfrauen (fol. 122). Die Zeichnung freilich ist ziemlich derb, die Formen haben noch viel von der Gebundenheit der früheren Epoche, die Gewandung fällt in symmetrischen Falten, aber die Verhältnisse sind richtiger und ein ernstes Streben nach würdiger Wirkung ist ersichtlich. Die Farben sind von hellem, kräftigem Ton.

Das Breviarium stammt aus der Hamilton-Sammlung (Nr. 120). Die Zeit der Entstehung ist bestimmt durch die Widmung des Schreibers an Papst Alexander (III.) (auf fol. 100), dessen Pontifikat von 1159 bis 1181 dauerte.

Auf gleicher künstlerischer Stufe, aber in der Formengebung etwas vorgeschrittener steht ein Psalterium derselben Sammlung (Hamilt.-Erwerb. 545), das gleichfalls auf Süddeutschland weist und noch vor 1200 entstanden sein dürfte. Von acht halbblattgroßen Darstellungen sind sieben Ereignissen aus dem Leben Christi gewidmet, das achte führt das erste Elternpaar vor. Die Formen sind derb und doch wieder dürftig, die Umrisse schwer; nachwirkende hieratische Zimperlichkeit unterschlägt auch noch die Geschlechtsmerkmale, aber man merkt doch, daß der Maler nach annähernd wahren und richtigen Verhältnissen strebte, und daß er — allerdings mit sehr derben Mitteln — modellieren und den Schein der Körperhaftigkeit erzielen möchte. Das Kalendarium bringt die Darstellungen der Tierzeichen jedes Monats und die der monatlichen Beschäftigungen.

Als eine vierte Probe des Durchschnittszustandes der süddeutschen Buchmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts seien die Bilder eines Breviariums in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen angeführt (Nr. 309). Die Monatsbilder sind derb gezeichnet, aber keck in Haltung und Bewegung und von frischem Natursinn in der Charakteristik. Die religiösen Darstellungen bald von altertümlicher Strenge, bald derb und auch in der Komposition über das Herkömmliche hinausgehend. So gleich das erste Bild, eine Wochenstube; die Gruppe der Wöchnerin und der beiden Frauen, von welchen die eine, Anna, die Mutter Mariens an der Hand hält, die andere sie an der Schulter faßt, führt auf das Leben selbst als Vorbild zurück. In der Taufe Christi erscheinen in der Volksmenge auch Gewaffnete in der Tracht der Zeit. Für andere Darstellungen sind ältere Vorbilder zweifellos benutzt worden; in den zahlreichen Heiligendarstellungen, welche die Litanei begleiten, schloß man sich wohl an plastische Muster an; mindestens hat man den Eindruck, als ob in der Gewandbehandlung die Motive der Steinplastik ohne jegliches Bedenken entlehnt wurden. Zu den zahlreichen selbständigen Gemälden treten noch gebilderte Initialen (so in einem G ein in Vorderſicht genommener St. Georg), die aber auf eine von der ersten verschiedene Künstlerhand hinweisen. Die Vollbilder sind von ganz roher Hand übermalt worden. Aus dem Kloster Michaelbeuern stammt ein vor 1190 geschriebenes Breviar (München, Kgl. Bibl. c. lat. 8271), das neben glücklich komponierten gebilderten Initialen, sauber durchgeführten Evangelistenbildern (Markus, Matthäus mit den Köpfen ihrer Symbole,



Mai-Monatsbild; aus einem Kalendarium mit Gebetbuch.
Berlin, Kgl. Kupferstichkab. Hamilton-Erwerb. 545.

Johannes nur mit Adlerflügeln versehen), ein feierliches Widmungsbild — Abt Waltherus ist der Spender, vielleicht auch Schreiber und Maler des Buches — und eine Verkündigung (fol. 566) wieder mit dem die Hände flehend emporstreckenden Schreiber enthält.*) Die biblischen Darstellungen des Evangeliars im Benediktinerstift Seitenstetten (Cod. XV.) in Niederösterreich, das im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts von einem Presbyter Heinrich geschrieben wurde, haften in Auffassung und Formen noch ganz am Alten, wogegen die kecken Vorwürfe der Bilderinitialen, die naturalistische Behandlung der Tier- und Pflanzenformen der künstlerischen Neigung der Zeit vollauf entsprechen.**) Ornamental reich ausgestattet ist ein Legendarium in Sigmaringen (fürstl. Bibl. Nr. 9), das ein Bruder Rufillus im Kloster Weißenau schrieb. Die neunundachtzig großen und kleineren Initialen erschöpfen den ganzen Formenschatz, über welchen die Ornamentik der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts verfügte. Figürliche Darstellungen, phantastische Tierbildungen wechseln mit reichem Pflanzenwerk und Bandverschlingungen.

Schon hinaus über den künstlerischen Wert solcher Durchschnittsleistungen führt der malerische Schmuck eines Evangelistariums aus der Kollegiatkirche St. Nikolaus in Passau (jetzt München, Kgl. Bibl. Cod. lat. 16002). Eine große Zahl gebilderter Initialen zeigt eine ganz unbekümmerte und freie, oft abenteuerliche, aber in Bezug auf Komposition glückliche Verwertung der menschlichen Figur für die Füllung oder auch den Bau des Initials. So z. B. im J: ein Jüngling steht an den untern Teil des Stammes gelehnt und schaut empor zu einem zweiten, der den oberen Teil des Stammes hinaufklimmt. Ein A führt den Traum Josephs vor: unterhalb des Querbalkens sitzt Joseph, oberhalb desselben findet die Erscheinung des Engels statt. Ein P: in dem Rankenwerk, welches den Stab umschlingt, klettert ein Jüngling empor zu dem Paradiesvogel, der innerhalb der Kurve sitzt. Die Vollbilder führen Szenen aus dem Leben Christi und Mariens — doch ohne bestimmte Reihenfolge — vor, dann das Martyrium der Apostelfürsten. Die hervorragendste Darstellung aber ist die der Ekklesia (Kirche), fol. 39. Als mächtige Frauengestalt ist sie gebildet. Ein weißes Untergewand, ein rotes Oberkleid mit goldenem Besatz und von goldenem Gürtel gehalten, ein weiter grüner Mantel fällt in strengem Faltenwurf von der Thronenden nieder. Das Haar ist von einem Netz zusammengefaßt, das Haupt von einer Art Städtekrone bedeckt. In der einen Hand hält sie die Siegesfahne, in der andern ein Gefäß, aus dem Flammen emporzüngeln. Das Gesicht zeigt matronale Reife und Ernst, die ganze Darstellung ist charaktervoll und würdig, ja großartig. Das Fleisch ist von bräunlichem Grundton und bläulichen Schatten, Wangen und Lippen blaßrot an-

*) Jhesu! vita, salus, via, pax, lux, gloria, virtus! mente tibi tota quae destinat excipe vota, Abbas Waltherus, heißt es auf dem Widmungsbild. Waltherus stand dem Kloster von 1161—1190 vor. Es ist derselbe Abt, der auch eine zweibändige, reich illustrierte Bibel dem Kloster zum Geschenk machte. Der erste Teil, das Alte Testament, befand sich noch in unserem Jahrhundert an Ort und Stelle. Die Inschrift lautete:

Abbas Waltherus duo magna sibi monum- } enta.
Fecit in his libris emptis per dena tal- }

Vgl. M. Filz, Gesch. des salzb. Benediktinerstifts Michaelbeuern (Salzb. 1830) II. S. 304 ff.

**) Abbildungsproben daraus giebt Reftlehner: Das Seitenstettener Evangeliarium des XII. (!) Jahrhunderts. Berlin, Verlag von Prüfer, 1882.

gegeben, die Formen darin sind mit der Feder gezogen, der Faltenwurf dagegen breit und kräftig in Farbe modelliert.

Weiter in der Entwickelung führt ein aus Bruchsal — der Residenz der Bischöfe von Speier — herrührendes Evangelistarium (Karlsruhe, Großh. Bibl. Bruchs. Hdschr. 1), das, ein Werk großer künstlerischer Sorgfalt und Fleißes, deutlich zeigt, wie sehr man sich bemühte, die alte Formenstrenge durch ausdrucksvolle edle Bewegung zu beleben, die Starre der Glieder zu lösen, ohne unruhig zu werden, feierlichen Ernst mit den auftretenden Ansprüchen auf kräftigen Ausdruck der Empfindung zu verbinden. Wo alte Vorbilder nicht zu sehr fesseln, wie für die Darstellungen der Verkündigung, Fußwaschung, Kreuzigung, der Marien am Grabe, kündigt sich leise jener dem Leben und der Welt zugewandte Sinn an, wie er der Illustration von Dichtwerken eigen war; so gemahnt z. B. die ausführliche Erzählung von der Reise der drei Weisen aus dem Morgenlande in Komposition und Formen an die Illustration einer weltlichen Dichtung. Die Gewandung fällt in einfachem edlen Wurf, die Motive sind mit feinem Pinsel eingezeichnet. Die Umrisse sind schwarz gezogen. Die Farbe ist stets deckend, doch ziemlich dünn aufgetragen und von glänzender Oberfläche. Lippen und Wangen sind durch rote verstrichene Flecken hervorgehoben. Auch die ornamentale Ausstattung zeigt geschmackvollen Reichtum; neben gebilderten Initialen finden sich auch solche, deren ausschließlicher Schmuck Rankenwerk, belebt durch Tier- und Menschengestalten, ist. Die gleichen künstlerischen Absichten, doch von minder geschickter feiner Hand durchgeführt, zeigt ein ziemlich gleichzeitiges Evangelistarium aus dem Kloster St. Peter im Schwarzwald (Karlsruhe, Großh. Bibl. Hdsch. St. Peter 7). Neben Szenen aus dem Leben Christi und Mariens hat auch wieder das Martyrium der beiden Apostelfürsten künstlerische Darstellung erfahren. Wieder über die künstlerische Stufe des Bruchsaler Evangeliars hinaus führt ein Gebetbuch, das dem Kloster der heiligen Ehrentrud in Salzburg entstammt und wie jenes dem Ausgang des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört (jetzt in München, Königl. Bibliothek 15902). Das Hauptbild (fol. 13) Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt die Erhabenheit des alten Stils ohne dessen asketische Strenge und ohne dessen Gebundenheit oder eckige Heftigkeit, wo es sich um den Ausdruck inneren Lebens handelt. Von feinem aber nicht hagerem Oval ist das Antlitz Christi, sanft gerötet, von bräunlichem Haar und Bart umwallt. Die Verhältnisse sind schlank, die Gewandung von freiem und doch strengem Fluß. Die Deckmalerei ist von großer Sorgfalt, Licht und Schatten werden durch feine Übergänge vermittelt. Einzelne Initialen haben Bildfüllung erhalten, andere schmückt goldenes Rankenwerk mit bunten Blumen und Blättern und von Tiergestalten, meist Vögeln, belebt. Das Kalendarium enthält die Bilder der Monatszeichen in feiner, zierlicher Darstellung. Die Jungfrau, eine Mädchengestalt in wallender Gewandung mit leise geneigtem Haupt, ist von wirklich poetischem Reiz. So erhebt die gleichmäßige Sorgfalt der Durchführung, die künstlerische Höhe der Haupt- und Nebendarstellungen dieses Werk zu einem der vornehmsten Denkmäler jenes Strebens, noch einmal den altgeheiligten Stil geläutert durch das höher entwickelte Schönheits- und Naturgefühl der Zeit populär zu machen. Eine andere dem gleichen Kloster und wohl derselben Zeit entstammende Handschrift, ein Evangelistarium (München, Kgl. Bibliothek 15903) hat einen viel reicheren Bilderschmuck erhalten —

Szenen aus dem Leben Christi, Martyrien der Heiligen, andere legendarische Darstellungen — aber diese reichen nicht an die künstlerische Vollendung der Bilder des früher genannten Gebetbuchs. Am besten sind noch einzelne gebilderte Initialen durchgeführt. Auch die aus dem Stifte St. Gumbert in Anspach in Franken stammende Bibel in der Erlanger Universitäts-Bibliothek interessiert mehr durch den Reichtum ihres Inhalts als durch die künstlerische Durchführung, obwohl der Maler eine kräftige produktive Phantasie besaß, der auch das Großartige nicht fremd war; die Darstellung der Belebung der Totengebeine zu Ezechiel legt dafür Zeugnis ab. Dagegen stehen auf gleicher künstlerischer Höhe mit dem Gebetbuch aus dem Kloster der heiligen Ehrentrud das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart, Kgl. Handbibliothek Nr. 412) und das auf denselben Auftraggeber zurückgehende sogenannte Gebetbuch der heiligen Elisabeth im Stadtarchiv von Cividale. Aber stärker treten uns hier schon Regungen entgegen, welche auch auf diesem Gebiete künstlerischer Darstellung die Formensprache umgestalten, dem auf Naturbeobachtung gegründeten modernen Stil Bahn brechen sollten. Das kündet sich besonders in den Monatsbildern an, in der Ornamentik, wo das Laubwerk schon an die naturalistische Zeichnung der Gotik erinnert; aber auch die Charakteristik namentlich der Nebenpersonen zeigt die starke Neigung, von den überlieferten Typen abzugehen.



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. Stuttgart, Kgl. Handbibl. 442.

Das Psalterium wird eröffnet mit einem Kalendarium. Es besteht aus zwölf Seiten. Jede Seite wird durch zwei rundbogige Arkaden verziert; in den Lünetten derselben befindet sich die Darstellung des entsprechenden Tierzeichens, dann das Monatsbild. Der Inhalt und die Reihenfolge der Monatsbilder entspricht im wesentlichen dem Inhalt und der Reihenfolge der früher angeführten Verse. Nur die Aussaat, welche die Verse dem Oktober zuweisen, findet hier im November statt, während den Oktober ein Mann, der Garben drischt, bezeichnet. In der Arkadenöffnung unterhalb des Tierzeichens befindet sich der Kalender des Monats, in der zweiten ein Heiliger des Monats. Die Psalmen werden von folgenden Bildern begleitet: Taufe Christi, Kreuzigung, Christus in der Vorhölle (Vorhölle als Reich des Leviathan gedacht), Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht, Trinität. Es folgt die Litanei; in den Lünetten der Doppelarkade, in welche die Namen der Heiligen geschrieben, befinden sich Brustbilder hervorragender Heiliger, aber auch die Bildnisse Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia (auch die erste Gattin Hermanns, Tochter Leopolds VI. von Österreich, hieß Sophia, † 1195) und der Könige und Königinnen von

Ungarn und Böhmen.*) Die Darstellung vor der Vespera defunctorum ragt ebenso durch die geheimnisvolle Symbolik ihres Inhalts hervor, wie durch die Großartigkeit und Freiheit des Stils, welche die Hauptgestalt auszeichnet. In der Mitte des Bildes sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Untergewand, rotem Mantel; mähnenartig wallt in weichen, geringelten Strähnen Haupthaar und Bart nieder; von dem Scheitel des mit einem Nimbus umgebenen Kopfes sträubt sich flammenartig ein dreigeteilter Haarbüschel empor; die Füße des Greises sind nackt. Auf seinem Schoße sitzt ein Kind ohne Nimbus, in grünem Kleide, mit nackten Füßen, das goldene Äpfel von zwei Frauen, die eine in fürstlicher Tracht, entgegennimmt, und an die zwei auf der anderen Seite stehenden Frauen wieder fortgiebt. In der oberen Abteilung des Bildes steht ein Baum, aus dessen Blattwerk Menschenköpfe hervorschauen; daneben auf der einen Seite eine diademgeschmückte Frau und ein Mädchen, auf der anderen ein diademgeschmückter Mann und ein Knabe. Es dürfte nicht leicht werden, jede einzelne Gestalt ohne Spiel mit Vermutungen zu deuten, doch der Hauptgedanke der Darstellung läßt sich bestimmen. Den Schlüssel dazu bieten der 12. und 14. Vers des 92. Psalms: „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum, er wird wachsen wie eine Ceder auf Libanon. Die gepflanzet sind in dem Hause des Herrn werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen.“ Also oben: die Gerechten, die gepflanzet sind in dem Hause des Herrn und die, welche sich solcher Gerechtigkeit teilhaft machen. Das Mittel dieser Gerechtigkeit aber ist der Opfertod der Liebe Christi, auf welche die Granatäpfel (oder Hostien?), welche die neben dem Baume Stehenden in den Händen halten, hindeuten. Die geschichtliche Deutung der vier unter dem Baume stehenden Personen irrt wohl nicht, wenn sie dafür den Landgrafen Hermann, dessen zweite Gattin Sophie und die beiden ältesten Kinder dieser Ehe, Irmengard und Hermann († am 31. Dezember 1216) namhaft macht. Die untere Abteilung des Bildes giebt die Erfüllung der Verheißung: sie werden in den Vorhöfen unseres Gottes grünen. Sie schildert den Lohn der Gerechten. Der mächtige Alte ist Abraham, der nach der Lazarusparabel im Evangelium Lucä (Kap. 16 von Vers 20 an) die Seele des abgeschiedenen Gerechten in seinen Schoß aufnimmt. Es ist bekannt, daß das frühe und späte Mittelalter die Seele der Verstorbenen in Kindergestalt bildete; kaum dürfte man darnach zweifeln, daß jenes Kind im Schoße Abrahams die Seele der ersten verstorbenen Gattin Hermanns vorstellt. Bedeuten die goldenen Äpfel, die es entgegennimmt, die Gebete und Meßopfer, welche von den Lebenden für die Verstorbenen verrichtet werden, welche der Verstorbene aber weiter spendet, indem er für die Lebenden Fürbitte einlegt?**)

*) Die Aufnahme des Königs und der Königin von Ungarn in die Bilderreihe deutet auf bereits vorhandene intime Beziehungen zwischen dem Landgrafenhofe und dem ungarischen Königshofe. Elisabeth kam als Verlobte Ludwigs IV., des Sohnes Hermanns und seiner zweiten Gattin Sophia, vierjährig, also 1211, an den Landgrafenhof, um auf der Wartburg erzogen zu werden; so wird man nicht irre gehen, die Entstehung des Psalters zwischen 1211 und 1216 oder höchstens 1217 (Landgraf Hermann starb am 25. April 1217) anzusetzen.

**) Die älteste Darstellung Abrahams als Hort der Gerechten in der berühmten für den Kaiser Basilius Macedo angefertigten Handschrift der Predigten des Gregor von Naziauz in der Pariser Nationalbibliothek. Dort hält er die Seele des Lazarus (als Kind gebildet) auf dem Schoße. Dort sind auch beide durch Inschrift bestimmt. Ob in unserer Darstellung in jenem



Juli-Monatsbild aus dem Kalendarium des Psalters des Landgrafen Hermann von Thüringen.
Stuttgart, Kgl. Handbibliothek 412.

Die Figuren der Monatsbilder sind von gedrungenen Verhältnissen, gut bewegt und bezeugen ein feines Aufmerken auf die Wirklichkeit. Die Heiligen des Kalendariums sind von schlanken, edlen Verhältnissen, sie weisen am meisten auf den Anschluß an alte Vorbilder, doch gewiß nicht im Geiste sklavischer Kopie. Die neutestamentlichen Darstellungen sind von größerer Selbständigkeit in Komposition und Formensprache und die Bildnisse der drei fürstlichen Paare weisen auf ein entschiedenes Streben, das Individuelle und Charakteristische festzuhalten. Die Zeichnung ist sicher. Die Gewandung ist nicht immer von gleicher Tüchtigkeit. Bei den Heiligengestalten des Kalendariums hat der Faltenwurf etwas Eckiges, Lebloses; in den erzählenden Darstellungen ist er von einfachem, edlem und doch bewegtem Wurf. Die Farbe ist kräftig, aber nicht bunt, die Technik höchst sorgsam. Das Nackte zeigt bald kräftigere, bald blassere Fleischfarbe, die Umrisse sind dunkelrot, die Schatten grünlichbraun, die Lichter weiß aufgehöht. Die Wangen sind durch leicht vertriebene rote Flecke, der Mund und der Nasenrücken an der Schattenseite durch einen roten Strich bezeichnet. Das Haar ist von feiner, der Struktur entsprechender Behandlung und wechselnd in der Farbe. Die Gewänder zeigen stark gebrochene Töne. Die Motive der Faltenwürfe sind mit dunklen Strichen eingezeichnet, die Schatten in Lokalfarbe mit dem Pinsel ausgemalt, die Lichter in Weiß oder in heller Farbe (z. B. auf rot hellblaue Lichter) aufgesetzt. Durchgängig herrscht der Goldgrund.

Die Initialen sind, dem herrschenden Geschmack entsprechend, reich verziert. Eine Musterleistung der Ornamentation ist am Anfang der Psalmen der Initial B (Beatus Vir), welcher eine ganze Seite ausfüllt. Innerhalb üppigen Ranken- und Blattwerks erscheinen die Lieblingsgestalten, welche die Phantasie jener Zeit bevölkerten: da geht ein Mann mit dem Schwert gegen ein Ungeheuer los, ein anderer tötet einen Drachen, hier kämpft Mann gegen Mann, Bogenschützen, Winzer, Pflüger erscheinen; auf einzelnen Ranken wiegen sich Wundervögel, Drachen winden sich empor, auch der Löwe fehlt nicht. Und in den Mittelpunkt dieser bewegten Wunderwelt tritt David, einmal als Sänger, einmal als König dargestellt.

Das sogenannte Gebetbuch der heil. Elisabeth steht an künstlerischer Bedeutung hinter dem Psalterium keineswegs zurück, ist aber durch einen noch weit reicheren Bilderschmuck ausgezeichnet. In der künstlerischen Ausstattung des Kalendariums treten Heiligenpaare an Stelle der einzelnen Heiligen im Psalterium; öfters werden statt der Bildnisse von Heiligen auf Monatsfeste bezügliche erzählende Darstellungen gegeben, so z. B. für den März Christi Kreuztragung und Kreuzigung. Das Gebetbuch eröffnen sechs Blätter mit zwölf Darstellungen aus dem Leben Christi in geschichtlicher Reihenfolge. Später wechseln alttestamentliche mit neutestamentlichen Szenen, wie eben der Text des betreffenden Gebetes sie fordert. Auf einer Darstellung der Dreieinigkeit erscheinen unten der Landgraf Hermann und dessen zweite Gattin Sophia, beide knieend, das Kloster Reinhardsbrunn — die Lieblingsstiftung der Grafen von Thüringen — in den Händen haltend. Dazu tritt ein noch weit

beiden Frauengestalten, welche Äpfel erhalten, die beiden Töchter der Verstorbenen, Jutta und Hedwig dargestellt werden sollen, mag dahin gestellt bleiben. Blieben doch auch in diesem Falle noch die beiden andern Frauengestalten ohne Namen. Vielleicht findet auch Jemand in der wiederkehrenden Fünfzahl eine auf bestimmte Verhältnisse anspielende Symbolik.



Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen.
Stuttgart, Königl Handbibliothek.

reicherer Initialenschmuck als im Psalterium. Nur eine unerhebliche Zeitspanne dürfte die Entstehung des Gebetbuches von der des Psalteriums trennen; vielleicht haben sogar dieselben Künstler an beiden gearbeitet. Starke Verwandtschaft in Stil und Technik fehlt nicht; nur nimmt man hier ein keckeres Verwerten des Selbsterlebten wahr; man schöpft mutiger aus dem Inhalt der Zeit, wie dies besonders entschieden vortritt in der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer, in der Spielleutegruppe mit David zur Erläuterung der Verse: Laudate eum cymbalis, in den kämpfenden Ritterpaaren zweier Initialen.*)

Jene Mischung von eindringendem Naturalismus und dem veredelten überkommenen Stil zeigt auch ein in der vorgeschritteneren Zeit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenes Psalterium in der Bamberger Bibliothek (A. H. 47), das aller Wahrscheinlichkeit nach auch zu Bamberg entstand. Gleich der Einband ist mit Miniaturen unter durchsichtigen Hornplatten ausgestattet. Das Kalendarium bringt die Bilder der Tierzeichen und der Monatsbeschäftigungen in ganz leicht angetuschten, feinen und flotten Federzeichnungen. Fünfzehn Vollbilder auf Goldgrund erzählen die Geschichte Christi von der Verkündigung an bis zu seiner Wiederkunft als Richter. In der Verkündigung, in der Fußwaschung, Taufe merkt man starke Rücksicht auf ein altes Original; der reiche Bamberger Handschriftenschatz läßt dies begreiflich erscheinen. Dagegen zeigt die Versuchung Christi von kühnem neuem Wagen; der Teufel, der kopfüber aus der Luft zu Christus herabstürzt, ist nicht bloß ein neues Motiv, sondern auch die Durchführung desselben ist eine in anbetracht der perspektivischen Schwierigkeit für die Zeit äußerst tüchtige, die entschieden auf Naturstudium hinweist. Gleich bedeutend ist die Auferstehung. Christus von edler Bildung, der wahre sieghafte König, in flatterndem blauem Mantel, die Triumphfahne in der Hand, aus dem Grabe heraussteigend, dann die Gruppe der Wächter in Tracht und Haltung darauf hinweisend, daß der Künstler sie dem Leben nachzubilden suchte. So besonders der vordere, ganz in Vordersicht genommen, das Schwert über die Knie gelegt, das im Schlafe niedergesunkene Haupt von dem auf dem Knie aufruhenden Arm gestützt. Im Jüngsten Gericht tritt wiederum die ältere Formenbehandlung in den Vordergrund, wohl deshalb, weil für die Komposition ein älteres Vorbild zu Hilfe genommen wurde. Die Gewandung ist weniger weich und fließend, die Brüche sind schärfer, die Falten gehäufter; hervorzuheben ist die sorgfältige Modellierung des Nackten bei der Gruppe der Auferstehenden. Erwähnt sei, daß auch hier, wie schon früher in der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Psalter Hermanns, Christus das Schwert im Munde hält (gemäß den Worten der Offenbarung 1, 16: „und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert") — ein Motiv, das erst mit Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschland in Aufnahme kam. Die Initialen zeigen öfters rote Zeichnung (Ranken- und Blattwerk) mit goldener Füllung, doch auch goldene Zeichnung mit roter oder blauer Füllung. Von gebilderten Initialen sind die schönsten ein B, in dessen oberer Biegung David mit der Leier sitzt, während in der unteren zwei seiner Chorführer, ein Geiger und ein Harfner, stehen; dann ein G, in dessen Rund Goliath,

*) Die Dreieinigkeit mit Hermann und Sophia ist abgebildet in Eitelbergers „Cividale im Friaul und seine Monumente" (Gesammelte kunsthist. Schriften Bd. III), wo sich auch die sorgfältige Beschreibung der Handschrift findet.

charakterisiert als stramme deutsche Rittergestalt, erscheint, wie er gegen den mit der Schleuder bewaffneten Jüngling David losstürmt; der Schweif des Buchstabens wird durch einen Drachen gebildet. Die Farben sind äußerst frisch, das Fleisch ist von gesundem Ton; in den Gewändern herrscht Grün vor; feine Halbtöne vermitteln die Übergänge; Lichter und Schatten werden darin meist nur als hellerer oder dunklerer Grad des Lokaltons angegeben. Ob die Arbeit sich so verteilt, daß auf den einen Künstler der Schmuck des Kalendariums und die Initialen, auf einen zweiten die Historien fallen, ist zweifelhaft; giebt sich doch auch in den letzteren ein Schwanken des Stiles kund, je nachdem ältere Vorbilder den Künstler beeinflussen oder nicht.



Aus einem Evangeliar der Schloßbibliothek in Aschaffenburg (Nr. 13).

Für Süddeutschland und für den Rhein bezeichnet den Höhepunkt dieser ganzen Entwickelung ein aus Mainz stammendes Evangeliar in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Die Grundzüge des alten Stiles, seine feierliche Erhabenheit sind wohl beibehalten; ernst und still stehen die hohen Gestalten da, aber diese Stille ist nicht die der Erstarrung, sondern die tiefer Sammlung. Der schlanke Wuchs ist von Gebrechlichkeit frei, das Oval des Gesichtes kräftig, das meist in Locken niederfließende Haar leicht gewellt, immer von weicher natürlicher Behandlung. Das Fleisch ist leise gerötet, die Schatten grünlich, Kinn, Nase, Lippen, Wangen sind mit feinen Tupfen hervorgehoben. Das Unruhige, Flatterige der Gewänder, das vielen Werken des zwölften Jahrhunderts eigen ist, hat hier einem breiteren, weicheren Faltenwurf Platz gemacht. Die Darstellung des heil. Hieronymus, der schreibend am Pulte sitzt, eröffnet den Bilderschmuck. Es folgen die Kanonestafeln, deren Bogen auf Säulen ruhen, welche von kauernden Gestalten getragen werden; die Kapitelle sind durchweg mit Pflanzenwerk verziert. Der biblische Cyklus beginnt mit der Darstellung der Evangelisten und ihrer Symbole, zu welchen als außergewöhnliche Zuthat zwei Cherubim auf reich beschwingten Rädern treten. Das Leben Christi, von der Geburt bis zur Ausgießung des heiligen Geistes, wird in fünfunddreißig Darstellungen erzählt. Die Aufnahme legendarischer oder den Apokryphen entlehnter Züge weist auch auf freiere Gestaltung der Stoffe. In der Darstellung der Flucht sieht man die ägyptischen Götterbilder von ihren Altären stürzen, ein Motiv, das der Künstler viel eher aus den Apokryphen als aus den wenigen Kirchenvätern, die es erwähnen, kennen gelernt haben mochte; die Bergpredigt ist ein lebendig dargestelltes Volksgemälde; die Geschichte vom Tode des Johannes wird in drei Darstellungen erzählt, wobei der Tanz der Herodias vor den tafelnden Eltern und Freunden

als eine dem Leben der Zeit entlehnte Gauklerszene vorgeführt wird. In der Himmelfahrt überrascht wieder die Kühnheit, mit der es der Künstler — freilich mit geringerem Erfolge als der des Bamberger Psalteriums — versuchte, zwei kopfüber herabschwebende Engel in Verkürzung darzustellen. Es ist für die höher entwickelte Geschmacksrichtung des Malers bezeichnend, daß er in der Auferweckung des Lazarus den Lazarus nicht mehr nach dem Vorbilde der älteren Kunst in mumienförmiger Erscheinung bildet, sondern die jugendliche schöne Gestalt in weite, in freiem Fluß niederfallende Tücher hüllt. Der hieratische Stil unterliegt den Forderungen der Natur und der Schönheit. Von den Initialen haben einige Bildfüllungen erhalten, andere heben sich nur von farbigem, seltener goldenem Grunde ab. Die Ornamentik kündet schon den Stil der Frühgotik an; das Geranke ist ziemlich mager, die Blätter springen in spärlicher Zahl hervor, und ihre so wie die Form der Blüten eifern mit Erfolg bestimmten Naturformen nach.*)

Ungefähr derselben oder doch nur wenig früheren Zeit gehört ein Psalterium der Pariser Nationalbibliothek an (lat. 17961), das neben Äußerungen naiven selbständigen Empfindens auch wieder starke Abhängigkeit von älteren Vorbildern verrät. Charakteristische Züge von Bedeutung sind darin aber weder den biblischen Bildern noch der Ornamentik eigen. Dagegen überrascht in einem Psalterium mit Kalendarium in München (Kgl. Bibliothek Nr. 23094), süddeutscher Herkunft und wohl ca. 1250 entstanden, der Mut eines nicht gerade starken Talents, vom Hergebrachten abzugehen, um in der Formensprache das Typische durch das Charakteristische zu ersetzen; öfters ist solches Wagen (z. B. in der Geißelung oder in der Auferstehung Christi) auch von gutem Erfolg begleitet. Auch die Initialen weisen auf einen Künstler von derber Hand, aber frischer Phantasie und dem Tiefsinn nicht fremd. Ein S z. B. wird durch einen Drachen dargestellt, aus dessen Rachen der sieghafte Christus (der das obere Rund füllt) zwei Heilige erlöst. Farbe und Zeichnung sind von gleicher Derbheit. Dasselbe gilt von den Bilderinitialen, mit welchen ein Mönch, Gottfried von Neuhaus, im Jahre 1268 ein Graduale in der Bibliothek des Cisterzienserstiftes Zwetl in Niederösterreich ausstattete. Zwei liturgische Darstellungen in einem A, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten in einem P zeugen für die Begabung des Malers, die zwar nicht tief ging, aber doch von einem guten dekorativen Geschmacke geleitet war.

Im Norden Deutschlands ist die künstlerische Thätigkeit auf diesem Gebiete der Malerei von weit geringerem Umfang als im Süden. Doch sind auch hier Denkmäler genug vorhanden, welche beweisen, daß die Entwickelung nach gleichen Zielen strebte wie im Süden, daß aber allerdings der Gang der Entwickelung ein langsamerer war als dort, daß man sich hier noch weit schwerer als dort der angewohnten Formensprache entwöhnte. Ein hervorragendes Denkmal sächsischen Kunstfleißes ist das Evangeliar, welches der Mönch Heriman im Kloster Helmershausen an der Diemel auf Befehl

*) Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 376) setzt die Entstehungszeit auf das Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Dieser Termin ist um mehrere Jahrzehnte zu früh gegriffen. Architekturformen des Übergangsstils kommen mehrmals vor; so auf dem ersten Bilde (am Pult des heil. Hieronymus) und auf fol. 19. In der Darstellung der Sendung des heiligen Geistes (fol. 97 b) zeigen die Fenster sogar schon die aus-

eines Abtes Konrad I. (1170—1180) für Herzog Heinrich den Löwen anfertigte (jetzt im Besitze des Herzogs von Cumberland). Das Widmungsbild entspricht ganz den Darstellungen aus der Zeit der Ottonen oder Heinrichs II. Oben thront Christus zwischen Heiligen; unten knieen Heinrich und dessen Gattin Mathilde, welchen die Kronen des Lebens durch zwei aus den Wolken zu Füßen Christi herausragende Hände aufgesetzt werden. Ein anderes Widmungsblatt zeigt oben die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes d. T. und Bartholomäus, unten die Schutzheiligen von Braunschweig, Blasius und Ägidius, welche Herzog Heinrich und dessen Gemahlin Mathilde an der Hand führen. Vor jedem Evangelium befinden sich eine Reihe von biblischen Darstellungen, dem dann das Bild des Evangelisten folgt. Auch die Ausschmückung der Kanonestafeln hält sich an die Überlieferung. Das Tympanon erhält öfters eine figürliche Füllung, an den Seiten jedes Bogens fehlen die beliebten Figürchen nicht, welche durch die spätere karolingische Zeit in der Buchmalerei des Abendlandes heimisch wurden. Bald sind es Vögel — symmetrisch hingestellt — häufiger Allegorien der Tugenden, als Frauengestalten oder männliche Figuren in ritterlicher Rüstung charakterisiert. Alles Machwerk ist äußerst sauber, die Zeichnung sorgfältig, selbst im Nackten ohne grobe Fehler, die Gewandung einfach und edel; aber der Künstler hing doch mit aller Zähigkeit der Tradition an. Die fein gebildeten Köpfe sind ganz typisch, die schlanken Gestalten stehen in statuarischer Ruhe da, und ängstlich geht der Künstler einer nach der Tiefe zu gegliederten Komposition aus dem Wege.

Schon dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gehört das mit Vollbildern und gebilderten Initialen reich ausgestattete Evangeliar, das im Rathaus zu Goslar aufbewahrt wird. Altes und Neues treten hart nebeneinander auf. In der Taufe Christi z. B. auf der einen Seite die Gruppe von drei Engeln, in Typus, Bewegung, Gewandung ganz älteren Vorbildern entlehnt, auf der andern Seite die Gruppe der Bewaffneten im charakteristischen Kostüm der Zeit und von natürlicher Haltung. In der Darstellung der Berufung der Apostel zu Menschenfischern die derbe Erklärung dieser Allegorie durch Bildung einiger Fische mit Menschenköpfen. Von den gebilderten Initialen sei ein B hervorgehoben (fol. 1), in dessen oberem Rund ein Bischof thront, der das Buch von dem in dem unteren Rund knieenden Mönch-Schreiber entgegennimmt. Im Durchschnitt zeigt der Künstler immerhin eine noch nicht gewöhnlich gewordene Sicherheit der Hand in der Zeichnung, wie ein gutes Auge für richtige und natürliche Verhältnisse. Etwas später ist das dem Nonnenkloster Wöltingerode bei Goslar entstammende Psalterium in der Bibliothek in Wolfenbüttel (Schönemann 47) entstanden. Die biblischen Bilder gehören mit Ausnahme der Darstellung des Sündenfalls dem Neuen Testament an. Das bedeutendste derselben mit tiefsinnigen symbolischen Bezügen ist die Kreuzigung. Zu den selbständigen Darstellungen treten noch gebilderte Initialen, unter diesen ein prächtiges B mit dem Stammbaum Christi. Die an das Psalterium sich anschließende Litanei ist auf jeder Seite mit der Figur eines Heiligen geschmückt. Reicher ausgestattet ist ein zweites Psalterium, das derselben

---

gesprochenen Formen des frühgotischen Stils. Doch auch davon abgesehen, weist die gleichmäßig freie Auffassung, die Keckheit einiger Motive, die Ornamentik schon auf die vorgeschrittenere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, und zwar auf ungefähr 1250 hin.

Bibliothek angehört und gleichfalls dem Kloster Wöltingerode entstammt. Die Künstlerin ist eine Nonne, die Entstehungszeit ist die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Das Kalendarium ist nur fragmentarisch erhalten. Die Zeichen des Tierkreises sind auch hier über den Bildern der Apostel angebracht, die Monatsbeschäftigungen dagegen in goldenen Medaillons in der Mitte des unteren Randes der Einfassung. Das B des Beatus ille ist eine ornamentale Prachtleistung der Zeit; wie im Psalter Hermanns von Thüringen bilden den Mittelpunkt des reichen Ornamentwerkes: David der Sänger und David der König. Es folgen die Darstellungen der Geburt Christi, Taufe, Verklärung, Gastmahl im Hause des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Himmelfahrt, Pfingsten. Auf Blatt 9 geben auch wieder jene Verse des 92. Psalms: Der Gerechte wird grünen u. s. w., das Motiv einer Darstellung, die aber im Vergleiche zum Bilde im Hermannpsalter eine vereinfachte und deutlichere Fassung zeigt. In der unteren Abteilung sitzt Abraham (selbst die dreigeteilte emporstehende Scheitellocke fehlt nicht), eine Seele in Gestalt eines Kindes in seinem Schoße haltend. Hier ist wohl nicht an einen besonderen Verstorbenen zu denken, sondern Abrahams Schoß als Vorhof Gottes überhaupt gedacht. An jeder Seite Abrahams ein Baum, aus dessen Blattfächern Menschenköpfe hervorschauen. Unter jedem Baume je zwei Gestalten, welche sich an dessen Stamm oder Geäste festhalten; ein fünfter kehrt sich mit heftiger Gebärde von dem Baume ab. Und damit die Mahnung eindringlicher werde, daß nur der Gerechte in den Besitz der Seligkeit gelange, ist in der oberen Abteilung Christus als Richter dargestellt — umgeben von den Evangelistensymbolen und den Fürsprechern Maria und Johannes. An Kraft und Lebhaftigkeit des Ausdrucks steht die Malerin in diesem Bilde dem Künstler des Hermannpsalters nicht nach; wohl aber ist ihr der letztere an Größe, Freiheit und Adel des Stils weit voraus.*)

Einem wahrscheinlich hessischen Kloster entstammt das Evangeliar, datiert 1194, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Helmst. 65). In dreizehn Darstellungen, endend mit dem Jüngsten Gericht, wird die Erlösungsgeschichte erzählt. Außerdem noch die Bilder der Evangelisten und reicher Initialenschmuck. Die Zeichnung ist derb, aber hält sich auffallend frei von der Anlehnung an die ererbten Typen. Das Formenideal des Künstlers steht freilich nicht hoch. Die zeichnende Behandlung tritt im Nackten sehr vor. Die Gewänder fallen ziemlich gut. Die Farbe ist hell, zum Bunten neigend.

Ein westfälisches Denkmal ist ein Evangeliar aus dem Kloster Hardehausen bei Warburg (jetzt Kassel, Kgl. Bibl. Ms. theol. fol. 59). Die Evangelistenzeichen in den Bogen der Kanonestafeln sind in Federzeichnung (rot und schwarz) durchgeführt. Die Würfelkapitelle der Säulen sind mit reichem antikisierenden Laubwerk verziert. Die Bilder, welche die Evangelien schmücken, führen nicht in geschlossener Folge das Leben Christi vor, sondern sie heben die Hauptereignisse jedes Evangeliums heraus. Sie sind in kräftiger Deckfarbe durchgeführt. Die Formengebung zeigt ein Schwanken zwischen

*) In Schönemanns Hundert Merkwürdigkeiten der herz. Bibliothek zu Wolfenbüttel unter No 48 beschrieben. In O. v. Heinemanns neuem, noch im Erscheinen begriffenem vorzüglichen Werke „Die Handschriften der herz. Bibliothek zu Wolfenbüttel“ als Cod. Helmst. 521. Hier auch die Vermutung, daß die Schreiberin dem Geschlecht der Grafen von Wöltingerode angehört haben dürfte (II, S. 12).

den gedrungenen Verhältnissen der romanischen Spätzeit und den schlankeren der Übergangsperiode. Die Ausführung ist sorgsam und sauber. Die Umrisse sind in feinen schwarzen Linien gezogen; das Fleisch ist im ganzen von gesundem bräunlichen Ton, die Wangen leise und gleichmäßig gerötet, die höchsten Lichter sind mit Weiß angegeben. Selbständige Züge fehlen auch in der Komposition nicht; so sind in der Himmelfahrt die Apostel in eine Gruppe auf der einen Seite zusammengedrängt, während auf der andern Volksgruppen als Zeugen des Hergangs erscheinen. Eine Darstellung deutet darauf hin, daß hier ein Mönchs- und ein Nonnenkloster einem gemeinsamen Patron oder gemeinsamer Regel unterstanden. Eine thronende jugendliche Gestalt hält Schriftbänder in den Händen, von welchen das eine besagt:

Vos pietate dei jungens verg (ines) requiei

das andere:

Sum quidem patronus vester celique colonus.

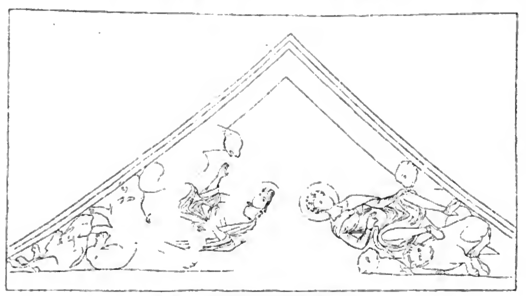
Zu seinen Füßen knieen ein Mönch und eine Nonne, welche sich die Hand reichen.

In der Darstellung des Gerichts fehlt die Auferstehung der Toten. Christus thront in einer Mandorla, zwei Schwerter gehen aus seinem Munde. Zur Seite je ein anbetender Engel. Dann in gleicher Weise angeordnet, in drei Reihen, auf der einen Seite die zur Seligkeit Bestimmten, auf der andern die Verdammten: die Großen der Erde, Fürsten und Bischöfe sind in gleicher Zahl diesen und jenen zugeordnet. Teufelsgestalten fehlen ganz.

Ein hervorragendes Denkmal der Buchmalerei in Schlesien, entstanden in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ist ein Psalterium Nocturnum aus dem Cisterzienserinnenkloster zu Trebnitz, das jetzt die Universitätsbibliothek zu Breslau verwahrt. Die zwanzig Vollbilder aus der Geschichte des Neuen Testaments schließen sich an ältere Vorbilder, verraten aber doch trotz einzelner Mängel und Fehler einen besser entwickelten Sinn für die Schönheit und die Wahrheit der menschlichen Gestalt. Höher an Kunstwert stehen allerdings die Initialen, in welchen sich die ganze reiche Gestaltungswelt der Zeit rückhaltslos auslebt.

An die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts wäre dann jenes wunderbare Einzelblatt mit der Darstellung des heil. Michael im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin zu setzen, dessen Ursprungsort unbekannt ist, das aber das Endresultat der Entwickelung, das die Deckmalerei erst nach einem Wandel der technischen Grundsätze endgiltig erreicht, vorweg nimmt. Auf das Ende des dreizehnten Jahrhunderts weist allein die feine mit der Feder gezogene Zeichnung des Kopfes und der Hände, dann die Haarbehandlung. Die weiche edle Biegung des Leibes, die Reinheit der Motive und der herrliche Schwung der Gewandung lassen sonst schon ebensosehr auf die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts schließen, wie der Teppichhintergrund, der allerdings hier noch einen geistvollen und glücklichen Vergleich mit dem Goldgrund eingeht. Aber warum sollte ein hochbegabter Künstler — und ein solcher war der Urheber des Michael — nicht einige Jahrzehnte der Entwickelung vorauseilen?

verstopfet"; Cyprian, den wunderthätigen Magus und die heil. Justina, welche „des Feuers Kraft ausgelöschet"; den heil. Ämilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen"; den heil. Ezechias, der „kräftig geworden aus der Schwachheit"; Simson, der „stark geworden im Streit"; man sieht die Vertreter der einzelnen Kategorien der Märtyrer und Heiligen, welche „zerschlagen" wurden, welche Bande und Gefängnis erlitten (Petrus), welche „gesteinigt und zerhackt" wurden (Stephanus und Jesaias), „die im Elend gegangen sind in den Wüsten, auf den Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde" (die Anachoreten) u. s. w. Gewiß ward hier wie in den Gemälden von Schwarzrheindorf der christliche Motivenschatz bereichert. Ein nicht gerade großes Kompositionstalent steht dabei den Künstlern zu Gebote; die Anordnung ist meist reliefartig, der Hergang selten glücklich in dem zur Verfügung stehenden Raum



Wandmalerei im Kapitelsaal zu Brauweiler.

untergebracht, aber trotz solcher Mängel muß doch zugestanden werden, daß einzelne Darstellungen mit naivsten Mitteln jene erhabene Wirkung erzielen, die den Worten des Hebräerbriefes selbst eigen ist. Die Zeichnung ist sicherer als in den Wandbildern in Schwarzrheindorf; dabei tritt noch schärfer als dort ein antikisierender Zug hervor. Bezeichnend sind dafür die Simson- und Hippolytdarstellung. Das Nackte zeigt magere, steife Formen, die Gewänder sind sehr faltenreich. Die Wandbilder in der Chornische der Kirche von Braunweiler entstanden einige Jahrzehnte später. Der zwischen Heiligen und Cherubim thronende Christus besitzt einen Zug erhabener Größe. Das blaue Untergewand, der rote Mantel fällt in weichem Flusse nieder. Die Propheten mit Spruchbändern zwischen den Fenstern sind ernste, kräftige Gestalten, schon von leise anklingender Charakteristik in Miene und Haltung. Ungefähr gleichzeitig (1224?) sind die zehn mächtigen Apostelgestalten, auf einzelne Schiefertafeln gemalt, die wohl bestimmt waren, die Brüstung des Orgelchors der Cunibertkirche in Köln zu umkleiden. Die kurzen, gedrungenen Formen tragen noch den ausgeprägten Stilcharakter vom Ende des zwölften und Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Einen Fortschritt darüber hinaus bekunden die um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen

Heiligenfiguren, mit welchen die Wände der Taufkapelle von St. Gereon in Köln geschmückt sind. Die Köpfe sind von ovaler, doch noch etwas schwerer Bildung, aber die Gestalten sind schlank, ohne schwächlich zu sein. Die Heiligen Gereon und Georg haben etwas von der feinen Zierlichkeit, mit welcher Dichtung und Buchillustration den Hofmann jener Zeit ausstattete. Die Gewandung der weiblichen Heiligen zeigt gegen den Saum zu jenes überreiche kleinliche Gefältel, welches auch den gleichzeitigen Werken der Bildhauerei zum Nachteil wahrhaft statuarischer Wirkung eigen ist. Was die Ausführung betrifft, so tritt das zeichnende Element vor der Farbe in den Vordergrund. Ganz unerheblich später sind die Bilder von Heiligen, welche sich an einigen Pfeilern der Cunibertkirche in Köln erhalten haben; sie sind überlebensgroß und von strenger, ganz statuarischer Haltung. Schon an der Schwelle des folgenden Jahrhunderts — so gegen 1280 — stehen die Gewölbemalereien in der Kirche St. Maria-Lyskirchen in Köln. In den drei Kreuzgewölben des Mittelschiffs wird die Geschichte Jesu mit den entsprechenden vorbildlichen Darstellungen aus dem Alten Testament erzählt. Typisches wechselt hier mit feinen beseelten und selbst individualisierten Köpfen; die Gestalten sind schlank, von weicher Biegung, anmutig in der Bewegung. Liebenswürdige, dem Leben entlehnte Motive mischen sich mit solchen, welche dem Herkommen entsprechen. Die Gewandung zeigt gegen den Saum zu gehäuftes, eckig gebrochenes Gefältel. Die Vorzeichnung ist in rotbraunen Konturen gemacht, zu welchen dann schwarze Linien bei der weiteren Ausführung treten. Die Untergründe sind blau, die Farben im Ganzen sehr lebhaft. An der Westwand vor dem Haupteingang befindet sich eine Darstellung der Madonna mit dem Kinde, verehrt von den drei Königen und zwei anderen Heiligen.*)



Heilige Katharina. Wandmalerei in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln.

Im benachbarten Westfalen trägt die Malerei die gleichen Züge, doch fehlen jene reichen geschlossenen Bilderkreise, welche in den Rheinlanden sich erhalten haben. Das altehrwürdige Patroklus-Münster zu Soest besitzt das wahrscheinlich älteste Denkmal dieser Periode in den gegen 1166 ausgeführten Wandmalereien der Chorapsis. Die feierliche Ruhe und die Monumentalität des Apsidalschmuckes altchristlicher Basiliken liegt über der Darstellung gebreitet. Christus, in der Mandorla thronend, ist von weit

*) Abbildungen daraus in den Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft LXIX. (880) Taf. VIII.

übermenschlicher Größe; die geheimnisvollen Symbole umgeben ihn, dann die Gestalten der Apostelfürsten, der beiden Protomartyrer, Marias und des Johannes. Ein Fries mit den Brustbildern von Heiligen trennt diese Glorie von vier mächtigen Kaiserfiguren, welche unter Baldachinen sitzen. Auch die Fensterleibungen der Chorwand wurden mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Edle und doch richtige Verhältnisse, ruhige, doch nicht starre Haltung zeichnen die Kaisergestalten in hervorragender



Verkündigung. Wandgemälde in der Kirche zu Methler bei Dortmund.

Weise aus. Der Faltenwurf der Gewänder ist von großer Einfachheit. Die Apsidenmalereien in der Kilianskirche in Lügde bei Pyrmont erscheinen wie eine künstlerische Vorstufe der Malereien im Patroklusmünster. Der Aufbau und die stofflichen Elemente der Komposition sind wie dort dieselben, nur dem beschränkten Raum entsprechend vereinfacht. Auch Zeichnung und Färbung haben so viel Verwandtes, daß der Schluß auf den gleichen Künstler kein kühner ist.*) In die ersten Jahrzehnte des dreizehnten

*) Die genaue Beschreibung der Wandmalereien und Abbildungen bei J. Aldenkirchen, Die Mittelalterliche Kunst in Soest (Bonn, 1875) Taf. I. a. b. und Taf. II.

Jahrhunderts zu setzen sind die Wandmalereien der Nikolaikapelle zu Soest. Das Motiv ist das alte: Christus zwischen den Evangelistensymbolen, auf jeder Seite je zwei Heilige, dann die zwölf Apostel (zehn davon in den Fensterleibungen untergebracht) und der heil. Nikolaus von Schutzsuchenden angefleht. Das zugespitzte Oval der Köpfe, die schlanken, kräftigen Verhältnisse der Körper, die gut fallenden Gewänder mit dem spitzen Gefältel am Saume erinnern an gleichzeitige Leistungen am Rheine. Dabei aber ist die Gewandbehandlung des westfälischen Meisters bewegter bis zur Unruhe, zum Zerflattern, dafür aber auch reicher an Motiven. Ob mit diesen Malereien jener Meister Ewerwin in Verbindung steht, der 1231 von Dechant und Kapitel des Münsters ein Haus vergabt erhielt, ist mit Sicherheit weder zu bejahen noch zu verneinen. Nicht später entstanden die Wandmalereien in der Kirche zu Methler bei Dortmund, von welchen die im Chore am besten erhalten sind. Oben in der östlichen Gewölbekappe der thronende Christus, segnend, in einer Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird, darunter die Verkündigung, und in einer noch tieferen Zone die beiden Apostelfürsten und zwei andere Heilige. Christus in der feierlich strengen Auffassung der Mosaikenkunst und ebenso Petrus und Paulus von feierlicher Würde, in den Köpfen noch typisch, die Gewandung aber lebendig bis zur Unruhe. In der Verkündigung ist die Plötzlichkeit der Bewegung des heransausenden Engels gut zum Ausdruck gebracht (das Gewand noch wallend, der eine Flügel gesenkt, der andere gehoben), ebenso die abwehrende Bewegung Mariens. An der Nord- und Südwand und den entsprechenden Kappen noch verschiedene Heiligengestalten, unter diesen Johannes d. T. durch großartige Auffassung hervorragend *) Dem letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts gehört das Wandgemälde im nördlichen Arm des westlichen Kreuzschiffes des Doms zu Münster an. Es verherrlicht das Ereignis der Unterwerfung der friesischen Landschaften unter die geistliche Gewalt des Münsterer Bistums (1270). In der Mitte der heil. Paulus als Patron des Domstifts; ihm nahen vier Gruppen von Landleuten als Vertreter der vier friesischen Landschaften, um ihm ihre Gaben zu überreichen. Die Gruppen sind lebendig und wirkungsvoll angeordnet; den einzelnen Gestalten aber mangelt die Individualisierung, obgleich doch der Stoff eine solche nahe legte. Nur die Tracht führt in die Zeit der Künstler; die Köpfe sind typisch, die Verhältnisse eher gedrungen als schlank; die künstlerische Ausführung ist sehr handwerklich.**)

Zahlreicher als in Westfalen sind die Denkmäler der Wandmalerei in den sächsischen Provinzen, der Stätte, wo der romanische Baustil seine lauterste Ausbildung erfahren hatte. Der Wandmalerei kam die Pflege zu gute, welche die Plastik früher und jetzt in Sachsen genoß. Besseres Verständnis der Verhältnisse, Geschmack für einfache linienstrenge Gewandbehandlung, allerdings auch längeres Haften an der latinisierenden Formensprache überging von dort wohl gewiß in die Wandmalerei. Das früheste Werk, welches den Aufschwung der Zeit verrät, ist das Apsidenbild in

*) Abbildungsproben der Malereien in der Nikolaikapelle und in der Kirche von Methler bei Lübke, Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen (Leipzig, 1853) Atlas, Taf. XXVIII. bis XXX, und zwei Lichtdruckbilder der Chormalereien in: Kunst und Gesch.-Denkmälern der Provinz Westfalen, Stück I, Kreis Hamm.

**) Eine gute Aufnahme von Büchtemann im Berliner Kupferstichkabinet Inv. 1812.



Wandmalerei im Dom zu Münster: Friesen



…ringen dem Patron des Doms Geschenke dar.

der Neuwerkkirche zu Goslar. Es gehört der Zeit des Baues selbst an, ist also gegen 1186, in welchem Jahre der Hauptaltar geweiht wurde, entstanden. Maria, die Patronin der Kirche, thront als Himmelskönigin in farbiger Mandorla, das segnende Kind vor sich auf dem Schoße haltend. Sieben Tauben, als Sinnbild der sieben Gaben des heiligen Geistes, umgeben sie. Zur Seite sieht man noch je einen Apostelfürsten und einen knieenden Engel. Feierliche Würde zeichnet die Darstellung aus, allerdings mit Mitteln erzielt, welche noch ganz in der Kunstanschauung der Vergangenheit wurzeln.*) Auch das Wandbild des Todes der Maria in der Vorhalle der Wiedenkirche zu Weida vom Ende des Jahrhunderts spricht noch ganz die alte Formensprache, aber innerhalb derselben ringt starke und tiefe Empfindung nach wahrem, wenn auch ungestümem Ausdruck. Die Gewandung ist auch hier mit unruhigem Gefältel überladen.**) Der gleichen Zeit gehörten die Wandmalereien in der sogenannten Capella sub claustro der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an: Maria mit dem Kinde und vier Aposteln. Die Wandmalereien in der Kirche selbst waren späteren Ursprungs; die Gestalten der Propheten im Langhause und im Vorchore gewiß erst vom letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, da sie nicht vor dem großen Umbau der Kirche (wahrscheinlich von 1274 bis 1284) entstanden sein können. Sie selbst, wie die ältere Darstellung der Herrlichkeit Mariens in der Apsis wurden bei der 1845 erfolgten Restauration der Kirche durch moderne Nachbildungen ersetzt. Stilvolle, ruhige Haltung wurden den alten Malereien nachgerühmt, „in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrißlinien zeigten sie schon einen Einfluß gotischen Stils, zugleich aber den feinen Schönheitssinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition.“***)



Wandgemälde von einem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben.

Etwas früher, aber doch kaum vor Mitte des dreizehnten Jahrhunderts wurden die schwach erhaltenen Malereien an den Pfeilern der als Ruine erhaltenen Klosterkirche zu Memleben ausgeführt. An der Nordseite eine Reihe männlicher, an der Südseite weiblicher gekrönter Gestalten. Ritterliche Haltung ist den Männern eigen, schlanke, zarte Verhältnisse zeichnen die Frauen aus. Das Gesicht ist von feinem, doch nicht hagerem Oval, die Gewandung von weichem schönen Fluß; mehr als durch ein anderes zeitgenössisches Werk der Wandmalerei wird man an die im Stile vorgeschrittenen Werke der Buchmalerei jener Zeit erinnert.

*) Abgebildet in Mithoffs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Dritte Abteilung. Taf. XXII.

**) Abgebildet in: Klopfleisch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den obersächsischen Landen, Taf. IV.

***) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. A. V. S. 520.

Das umfassendste Denkmal der Wandmalerei auf sächsischem Boden hat sich in dem Bildercyklus des Doms zu Braunschweig erhalten. Sämtliche Wände waren einst mit Gemälden bedeckt, welche die Bibel in Bildern der gläubigen Gemeinde vor das Auge führten.*) Bei der Erneuerung der Gewölbe (1815) gingen die Malereien der Chornische zu Grunde, von jenen im nördlichen Kreuzflügel blieben nur einzelne Reste erhalten; doch das Vorhandene gewährt noch einen vollen Einblick in die beziehungsreiche streng geschlossene Gliederung des Ganzen. Kaum dürfte man irren in der Annahme, daß in der Chornische nach herkömmlicher Weise der thronende, segnende Christus als Ausgangs- und Endpunkt des ganzen Cyklus dargestellt war. So traten dazu gleich in bestimmte Beziehung die Gemälde der Chorquadrate: der Stammbaum Christi, die Geschichten von Kain und Abel, von der Abraham durch die Engel gegebenen Verheißung, von Abrahams Opfer, Moses vor dem Dornbusch, und der Aufrichtung der ehernen Schlange, also alttestamentarische vorbildliche Hinweisungen auf den Messias und dessen Opfertod. Auf die Notwendigkeit des Opfertods weist die Darstellung des Sündenfalls im Triumphbogen. Die Hauptereignisse der Erlösungsgeschichte, den Hinweis auf die Wirkung der Heilsthat führen die Deckenbilder der Vierung vor Augen. Im Scheitel erscheint das Lamm Gottes; darum gruppieren sich sechs Darstellungen: Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, die Marien am Grabe, der Gang nach Emaus, das Mahl dortselbst, die Ausgießung des heiligen Geistes. Eingeschlossen wird dieser Cyklus von dem zwölftürmigen Mauerkranz des himmlischen Jerusalem; aus den Türmen treten die zwölf Apostel, mit Spruchbändern in den Händen, hervor. Die vier Zwickel, welche unterhalb des Kreises sich bilden, enthalten je ein Prophetenpaar. In der Leibung des Bogens, der von der Vierung zum südlichen Querhausarm führt, sind die Medaillonköpfe von Engeln und Propheten, dann unten die Gestalten der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara angebracht. Das Gewölbe dieses Armes ergänzt die Darstellung des himmlischen Jerusalems durch Vorführung der Herrlichkeit Christi, der apokalyptischen Zeugenschaft entsprechend; während die Schildbogen einige wichtige Ereignisse aus dem Leben Christi (Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt), dann die Erläuterung seines bedeutsamsten Gleichnisses (von den klugen und thörichten Jungfrauen) nachholt. Die zerstörten Malereien des nördlichen Flügels dürften wahrscheinlich das Schlußereignis der Heilsgeschichte, das Jüngste Gericht, vorgeführt haben. Mit diesen Darstellungen ist der Bilderreichtum der Kirche nicht erschöpft. Die Wände des Chorquadrats sind mit drei Reihen von Gemälden überdeckt, welche die Legende des heil. Johannes des Täufers und des heil. Blasius, des Schutzpatrons der Kirche, und des heil. Thomas Becket, mit aller Ausführlichkeit erzählen. Die Wände des südlichen Querhausarmes bringen die Legende von der Auffindung des heiligen Kreuzes und Szenen aus der Leidensgeschichte verschiedener Märtyrer zur Anschauung. Gewiß hat auch der Nordarm solche legendarische Darstellungen enthalten. Dazu treten dann die kolossalen Heiligengestalten an den Pfeilern der Vierung, und traten — wie die Reste schließen lassen — die Kaisergestalten an den Pfeilern des Langhauses. Daß ein so umfangreicher Bildercyklus nicht auf einmal entstanden,

*) Abbildung in Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst, Seite 45.

Tanz der Herodias; Wandgemälde im Chor des Doms zu Braunschweig.

liegt nahe. Die symbolischen Darstellungen des Chorquadrats erscheinen als die ältesten und dürften noch im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein; schon vorgeschritteneren Stil zeigen die Bilder der Johannislegende. Die weichen schmiegsamen Formen weisen über die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts hinaus; in den Schlußszenen der Legende (Gastmahl und Tanz der Herodias) giebt der Künstler Bilder aus dem Leben der eigenen Zeit; und wie innig ist da der Gefühlsaustausch zwischen Mutter und Tochter geschildert, wie fröhlich der lustige Wetteifer der Herodias mit den Gauklern des fahrenden Volks, wie lebendig die Empfindungsäußerungen der zahlreichen Gäste! Später, wohl um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, entstanden die Darstellungen aus den Legenden des heil. Blasius und des heil. Thomas Becket. Schon die vorgeschrittene gotische Architektur weist auf diese Zeit hin. Im Anschluß an jenen Cyklus endlich die Legende von der Auffindung des heil. Kreuzes. Die moderne Restauration hat den ursprünglichen Charakter sehr verwischt. Ein feinsinniger Kenner, der die Gemälde des südlichen Querarmes vor ihrer Überarbeitung sah, sagt über die Technik: „Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten, und der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sonder ihnen Relief gab.“ *) Es ist gewiß bezeichnend, daß die Technik der Malereien, welche den freiesten Stil zeigen, am meisten den technischen Grundsätzen der lavierten Federzeichnung entsprach.

Der Süden Deutschlands besitzt keine Denkmäler der Wandmalerei von so hervorragender Bedeutung, wie sie in den Rheinlanden und auf sächsischem Boden nachgewiesen werden konnten; die größere künstlerische Beweglichkeit hat hier mit den Werken der vergangenen Stilepochen noch gründlicher aufgeräumt, als im Norden. Soweit aber die vorhandenen Überreste ein Urteil gestatten, hielt auch hier, wo doch der Mittelpunkt der fortschrittlichen Bewegung auf dem Gebiete der Buchmalerei war, die Wandmalerei mit großer Zähigkeit an dem Überkommenen fest.

In der alten Hauptstadt Bayerns, in Regensburg, hat die Stiftskirche zu Obermünster noch Reste eines Jüngsten Gerichts aufzuweisen, das gegen Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden sein mag. In der gewiß nicht späteren Fassadenmalerei der kleinen Kirche zu Golletshausen am Chiemsee hatte der Maler den Mut, den Stifter des Bildnisses zu konterfeien. Eine tüchtigere Künstlerhand bekunden die etwas jüngeren Malereien der Totenkapelle zu Perschen, welche in den Darstellungen von Christus, Maria, Aposteln und Engeln zwar den alten Formenkanon wiederholen, doch aber auf reine Formen, edle Haltung ernstlich hinstreben. Eine bruchstückweise erhaltene Darstellung der Herabkunft des heiligen Geistes in der Stiftskirche zu Obermünster in Regensburg, die auf die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts als Entstehungszeit hinweist, kündigten dagegen schon den Einfluß des neuen nationalen Formenideals an; und diese von der Buchmalerei entwickelte nationale Formensprache herrscht dann in dem hervorragendsten, aus jenem Zeitraum auf bayrischem Boden uns erhaltenen

*) Schnaase, Gesch. d. b. Künste. 2. Aufl. V, S. 525.

Denkmal der Wandmalerei, in den zwölf Wandbildern aus dem Kreuzgang des Klosters Rebdorf bei Eichstädt, die jetzt im bayrischen Nationalmuseum aufbewahrt werden. Sie erzählen die Geschichte Daniels und seiner drei Genossen. Der Einfluß der Buchmalerei zeigt sich hier zunächst schon in der an naiven, dem Leben entlehnten Zügen reichen Schilderung, dann in der Formensprache; auch die Technik lehnt sich an die der Buchmalerei an, sie ist im wesentlichen leicht kolorierte Umrißzeichnung. Die Gestalten sind mäßig schlank, die rundlichen Köpfe haben den lieblichen, kindlichen Ausdruck, wie ihn die Illustrationen der Tristamhandschrift zeigten; das Haar ist gewellt. Die Haltung ist anmutig, die Bewegungen naiv und dabei ausdrucksvoll. Auch in Schwaben und Franken sind die vorhandenen Denkmäler nicht gerade zahlreich. Die kleine Waldkapelle zu Kentheim im Nagoldthal im Schwarzwald besitzt noch die malerische Ausstattung des Chors vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts: über dem Bogen die Verkündigung, am Gewölbe die Medaillonbilder Christi und der Evangelistenzeichen, an der Chorwand die seltene Darstellung von Christus mit Moses und Johannes, als den Vertretern vom Neuen und Alten Bund, von Gesetz und Gnade. Es war eine Handwerkerhand, welche diese Malereien ausführte, doch weisen die fast überschlanken Verhältnisse der Körper — auf welchen allerdings plumpe Köpfe sitzen — auf die Kenntnis der neuen Stilgesetze. Auch der Maler der Schloßkapelle in dem fränkischen Forchheim stand nicht viel höher als jener Maler der abgelegenen Waldkapelle. Obwohl sein Werk kaum viel vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstand, zeigt er sich doch fast gänzlich frei von allen Einflüssen, welche die Umwandlung des Stils auch in der Wandmalerei vorzubereiten begannen. Die unterlebensgroßen Darstellungen sind: eine Verkündigung, das Jüngste Gericht, die Anbetung der Könige, dann einige lebensgroße Prophetengestalten in Beziehung auf die Verkündigung. Anordnung, Gewandbehandlung, Typen, Verhältnisse, Farbenstimmung und Technik — alles weist noch auf ein zähes Festhalten an der alten Werkstattüberlieferung. In der Kirche des benachbarten Dornstadt erscheinen sogar die Evangelisten, welche den segnenden Christus umgeben, mit den Köpfen ihrer Symbole, obgleich auch die Malereien dieser Kirche über den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts nicht zurückdatiert werden können.

In österreichischen Landen sind die erhaltenen Denkmäler dieser Periode zahlreicher, doch auch in ihnen giebt sich — bis auf eine hervorragende Ausnahme — kein rascher gehender Pulsschlag der Entwickelung kund. Jene jugendlichen Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge könnten nach der strengen antikisierenden Haltung, der schematisch regelmäßigen Zeichnung, ganz gut bis an den Anfang des elften Jahrhunderts zurückgesetzt werden, wenn nicht die Technik, wie sie besonders in der Modellierung des Nackten zu Tage tritt, das Ende des zwölften Jahrhunderts als zweifellose Zeit der Entstehung bestimmte. Dasselbe gilt von den ungefähr gleichalterigen Malereien im Läuthaus der Stiftskirche von Lambach, deren besterhaltene die Geschichte der heiligen drei Könige umständlich erzählen.

Die Anordnung der Hauptdarstellungen führt unmittelbar auf altchristliche Vorbilder zurück; ganz sicher z. B. steht die Darbringung der Gaben der drei Magier in der Lambacher Darstellung dem altchristlichen Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna näher, als die entsprechenden Bilder im Evangeliar von Echternach oder

dem Egbert-Evangeliar. Ebenso deutet die antikisierende Tracht der Magier auf alte Vorbilder. Nur die Technik und die Zeichnung einiger Nebenpersonen stellen



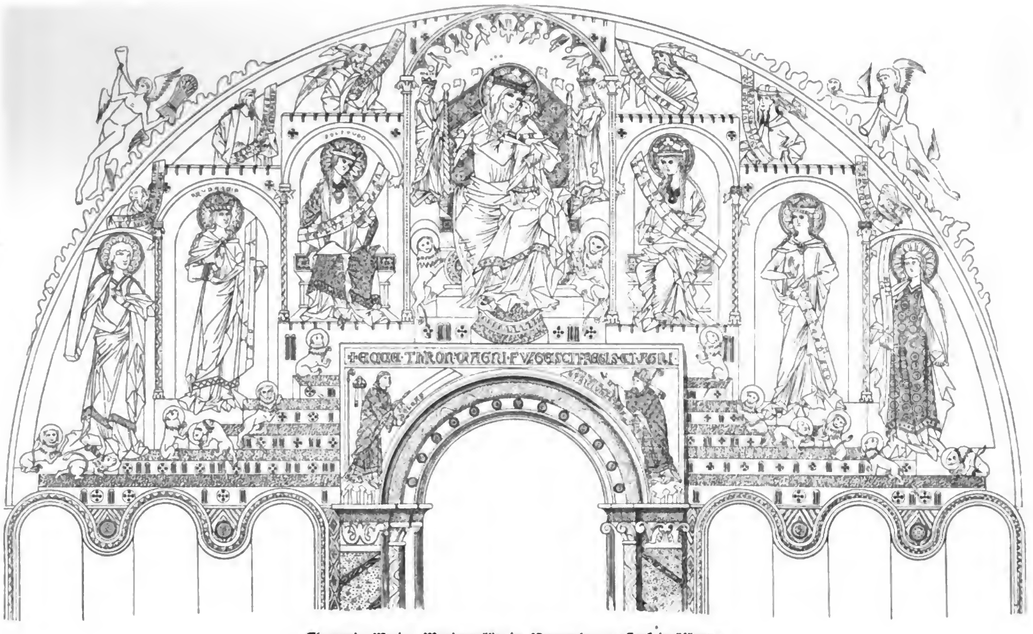
Figur eines Heiligen; Wandgemälde aus der Turmhalle der Kirche auf dem Salzburger Nonnberge.

das vorgeschrittene zwölfte Jahrhundert als Entstehungszeit fest.*) Als ein besonders interessantes Denkmal derselben Zeit an der äußersten Grenze deutschen Kulturgebietes

*) Farbige Abbildungen der Darbringung der Gaben und der Erkundigung bei Herodes in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, XIV (1869), S. 92.

seien die Malereien der Chorkapelle der kleinen Jakobskirche zu Tramin in Südtirol genannt. An der Stirnwand der Chornische sind in zwei Abteilungen übereinander Kentauren, Sirenen, männliche Meerungeheuer bald allein, bald im Kampfe miteinander dargestellt; wunderliche Verbindungen von Menschen- und Tierleib, aber von kühner, sicherer Zeichnung. Gewiß gab der Künstler keine Neuschöpfungen; immerhin hat er sich aber auch in der Nachbildung als ein Mann von sicherer und geschickter Hand erwiesen. Dasselbe günstige Urteil gilt von den aus derselben Zeit herstammenden Malereien der sechs Apostelpaare in der Chornische. Der Salvator, der wahrscheinlich in einer mittleren, siebenten Nische stand, ist verschwunden; das lebendige Spiel der Hände der Apostel zeigt, wie entschieden der Maler auch hier nach ausdrucksvoller Gebärdensprache strebte. Auch der Ausdruck der Köpfe ist lebhaft. Die Fältelung der Gewänder zeigt große Sorgfalt.*) Das hervorragendste Werk der Wandmalerei in den süddeutschen Landen besitzt jedoch der Dom zu Gurk in Kärnten, im ehemaligen Nonnenchor. Dieser befindet sich über der Eingangshalle und besteht aus zwei mit Kreuzgewölben überspannten Abteilungen. Die Hauptdarstellung findet sich an der Ostwand. Zunächst ist ein edles architektonisches Gerüst hergestellt, das aus sieben schlanken, in Rundbogen überdeckten Arkaden besteht. In der mittleren thront Maria mit dem Kinde, über ihr sieben Tauben als die Sinnbilder der sieben Gaben des heiligen Geistes. Acht Frauengestalten, von welchen sechs in Nischen, zwei an den Thron der Maria gelehnt stehen, sind Sinnbilder der wichtigsten Tugenden, welche das Leben der Klosterfrauen regeln sollen. Über den Nischen dann sechs Prophetengestalten, und außerhalb des Bogens zwei nackte geflügelte Genien, die wohl Tag und Nacht darstellen sollen. Unterhalb des Thrones, zu beiden Seiten des Bogens, welcher sich nach dem Schiff der Kirche öffnet, zwei Stiftergestalten, von welchen der eine durch das Schriftband als Dompropst Otto, der andere als Bischof Dietrich von Salzburg bestimmt ist. Jener Dompropst Otto wurde 1214 zum Bischof gewählt, starb aber noch vor der Weihe. Er mag ein Legat für die Ausstattung des Nonnenchors hinterlassen haben; Bischof Dietrich von Salzburg ist Dietrich II., der von 1251 bis 1279 regierte. Das ist die Zeit der Entstehung der Malereien, die auch noch bei Festhaltung dieses Entstehungstermines zu den vorgeschrittensten Werken der Zeit gehören und mit den edelsten Werken der Buchmalerei dieser Periode wetteifern können. Das feine Oval der Köpfe, das geringelte oder gewellte Haar, der zarte Gesichtsausdruck, die schlanken, anmutigen Verhältnisse, der gute Fluß der Gewandung, der nur durch die etwas scharfknitterigen Falten beeinträchtigt wird, erinnern ebenso an hervorragende Werke der Buchmalerei dieser Periode, wie die feine, freie Zeichnung und der nur leichte, Farbenauftrag, der von kräftiger Schattengebung ganz absieht. Nur die Nimben, Kronen und einzelne Gewandsäume sind plastisch gehalten.

*) Abbildungen aus dem ersten Cyklus bringt Dahlkes Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft, V, S. 134 ff. Kein Zweifel, daß der Kampf böser Mächte und Leidenschaften in jenen Kentauren, Sirenen u. s. w. dargestellt wurde. In genauester Übereinstimmung fand der Schreiber dieser Geschichte die einzelnen Vorstellungen und Gruppen wieder in einem byzantinischen Kodex der Vaticana aus dem elften Jahrhundert, der einen Hiob-Kommentar enthält. Beide Darstellungskreise der Kirche St. Jakob sind gleichzeitig entstanden, und zwar beide am Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.



Thronende Maria; Wandgemälde im Nonnenchor zu Gurk in Kärnten.

Außer der Glorie Marias an der Ostwand zeigt diese Abteilung des Nonnenchors noch am Gewölbe drei Darstellungen aus der Genesis: Erschaffung Evas, das Verbot und den Sündenfall; die Vertreibung aus dem Paradies war wohl der Gegenstand des jetzt zerstörten Bildes der vierten Gewölbekappe; an dem Gurtbogen, der zur westlichen Abteilung des Chors führt, ist noch Jakobs Himmelsleiter erhalten. Der westliche Teil hat seinen vollen Bilderschmuck gewahrt: An den drei Schildbögen sieht man den ganz im Stile weltlicher Buchillustration angeordneten Zug der drei Könige, den Einzug Christi (dem Leben abgelauschte Einzelheiten fehlen auch hier nicht, so z. B. unter dem Thore der Stadt die Frau mit einem Säugling an der Brust) und die Verklärung Christi. Ein Fries unter diesen Wandbildern bringt Medaillonköpfe von Heiligen. Das Gewölbe dieser Abteilung bringt im Gegensatz zu dem irdischen Paradies des östlichen Joches eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, als dessen Mittelpunkt das Lamm Gottes erscheint, von den Evangelistensymbolen umgeben. Unter den dreibogigen Thoren stehen Apostel, zu den Seiten der hochemporstrebenden Türme Engel. Hier sowohl wie in den anderen Bildern treten in der Architektur vielfach gotische Zierformen auf. Die Formen der Bäume sind noch so schematisch behandelt wie in den Illustrationen der Poëten — viel schematischer als seit lange in der Ornamentik Blatt- und Blumenformen dargestellt wurden. Die Bilder heben sich von einfarbigem dunkelblauen Grunde ab.*)

Daß auch in jenem Zeitraum, oder zum mindesten gegen Ende desselben, Burgen und Bürgerhäuser mit Wandbildern weltlichen Inhalts geschmückt wurden, ist zweifellos; wäre es doch auch wunderlich gewesen, wenn man sich mit den Lieblingsgestalten und Szenen der Dichtung, die man unermüdlich in der Buchmalerei darstellte, nicht auch im Innern des Hauses umgeben hätte. Diese Denkmäler der Profanmalerei sind freilich bis auf wenige Spuren untergegangen. Ein solcher Rest weltlicher Wandmalerei ist noch im Lichthofe des Hößlinschen Hauses in Regensburg erhalten. Einzelne Gemälde, die noch nicht ganz verlöscht, zeigen, daß hier die beliebten Dichterstoffe der Zeit Darstellung fanden: Minne und Kampf, wahrscheinlich im unmittelbaren Anschluß an gut gekannte Dichtungen der Zeit. Hier fehlt jede Spur nachwirkender stilistischer Überlieferung der Vergangenheit, es sind auf die Wand übertragene Handschriftenillustrationen. Ihr Ursprung fällt in die letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts.**)

Zu den Werken der Tafelmalerei hinüber, die aus dieser Periode allerdings in nur ganz geringer Zahl erhalten sind, leiten jene bemalten Holzdecken, mit welchen man gern die romanischen Basiliken schmückte. Zwei Denkmäler dieser Gattung der Malerei sind auf deutschem Boden erhalten, von welchen das ältere in der Kirche zu Zillis im Kanton Graubünden, das jüngere in der Michaelskirche zu Hildesheim sich befindet. Die Holzdecke zu Zillis gehört wohl noch der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts an. Sie ist in 153 quadrate Felder geteilt, die von doppelten Rahmen mit Bandgeflecht, Zickzack- und Blattornament umschlossen werden. Die Folge der biblischen

*) Abbildungen der Wandgemälde im Nonnenchor — darunter der Einzug in Jerusalem farbig — in den Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission XVI (1871) auf 6 Tafeln (zu Seite 126 ff.).

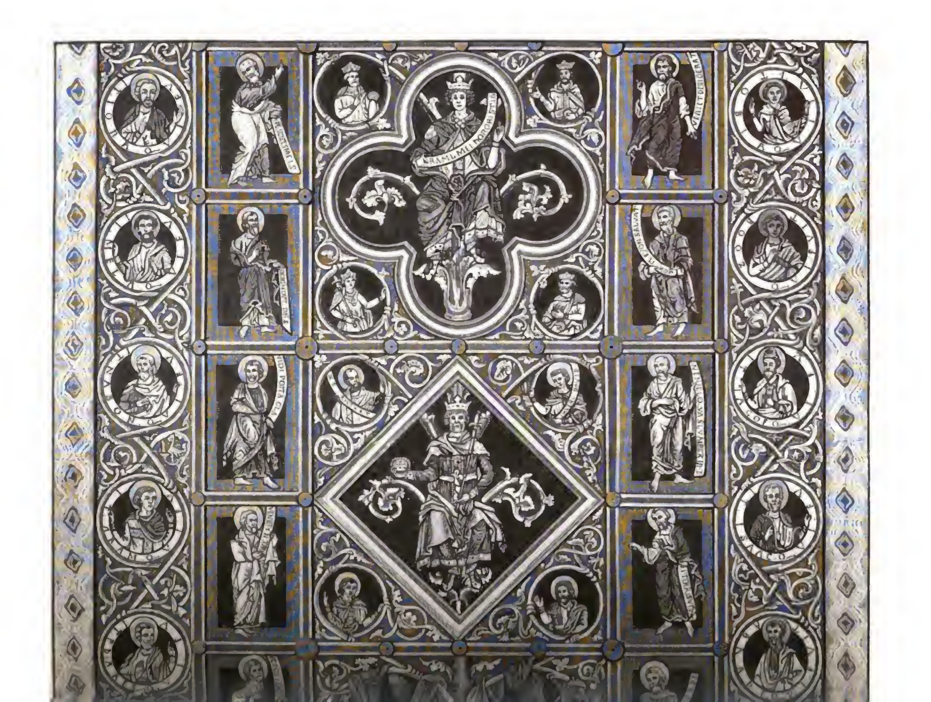
**) Photographien dieser der völligen Zerstörung immer mehr sich nähernden Malereien besitzt das kunstgesch. Institut der Universität Straßburg.

Darstellung beginnt im Osten mit der Heimsuchung und reicht bis zu den einleitenden Ereignissen der Leidensgeschichte Christi. Die äußerste Felderreihe an allen vier Seiten ist ganz mit Darstellungen ausgestattet, welche jenem Gestaltenkreis angehören, den die Chornische der Jakobskirche zu Tramin zeigte. Nicht bloß in der leiblichen Bildung, auch in Haltung und Bewegung herrscht bei dieser Reihe von Gestalten die völlige Übereinstimmung; doch steht die Durchbildung der Formen ziemlich niedrig.*) Ein weit edleres Werk ist die Holzdecke der Kirche St. Michael zu Hildesheim. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte bestimmt sein durch die Weihe des Neubaues der Kirche, die 1186 stattfand. Der Gegenstand der Darstellung in den Hauptfeldern ist der Stammbaum Christi. Zuerst Adam und Eva, dann der schlafende Jesse, aus dem der Baum in die Höhe wächst. Es folgen der thronende David und drei andere Könige aus Jesses Haus, entsprechend dem Geschlechtsregister des Matthäus. In dem siebenten Felde thront Maria mit der Spindel (ihr zur Seite steht der Verkündigungsengel), in dem achten der Erlöser selbst. Andere Vorfahren Christi sind als Brustbilder in Medaillons an dem äußersten Rande zwischen Blattgewinden angebracht, wieder andere in den Zwickeln der Hauptfelder. Außerdem noch in der mittleren Felderreihe die vier Kardinaltugenden, zweimal die Evangelistenzeichen, dann die Evangelisten selbst, die vier Paradiesesflüsse, Propheten. Die künstlerische Stufe, auf welcher dieses Werk steht, ist ungefähr die des Hermann-Psalters. Der alte, abgestorbene Stil ist im Geiste der Wahrheit und Schönheit nochmals zum Leben geweckt worden. Die Darstellung der Evangelisten, der Paradiesesflüsse entspricht Darstellungen des gleichen Stoffes in der Ottonenzeit; doch die Köpfe der Evangelisten sind von größerem Ausdruck als dort und die Absicht, zu individualisieren, bleibt nicht verborgen. In der Verkündigung wurde zwar das aus der byzantinischen Malerei stammende Motiv verwendet — auch das Malerbuch vom Berge Athos giebt Marien die Spindel in die Hand —, doch das Gesicht der Maria ist edler, blühender, die Gewandung freier behandelt, als in den Werken hieratischer Kunst. Das stärkste Zeugnis für das bedeutende Wollen des Künstlers ist die Darstellung des ersten Elternpaares; bei aller Sprödigkeit der Umrißlinie kann sich doch kein gleichzeitiges Werk der Buchmalerei mit diesem an Adel und Richtigkeit der Verhältnisse messen. Das Rankenornament mit seinem spärlichen, etwas krautigen Blattwerk entspricht völlig der ornamentalen Stilwandlung, über welche die Buchmalerei schon unterrichtete. Der Grund der Bilder ist ein tiefes Blau, die Farben sind lebhaft, ohne bunt zu sein, und von glücklicher dekorativer Wirkung.**)

Die Tafelmalerei hatte bislang im wesentlichen profanen Aufgaben oder höchstens häuslichen Andachtszwecken gedient; in der hier geschilderten Periode begann man sie auch öfter für den Schmuck des Altars in Dienst zu nehmen. Das Tafelbild erscheint als Antependium oder als Altaraufsatz. Die altchristliche Sitte, auf den Altartisch

*) Eine ausführliche Beschreibung mit vier Lithographien gab Rahn in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII (1872), S. 113 ff.). Vgl. dazu Repertorium f. K., V, S. 406 ff.

**) Im Jahre 1662 zum Teil zerstört, erfuhr die Decke 1855 ff. eine gründliche Restauration. Eine gute Abbildung in Farbendruck veröffentlichte Kratz bei Storch und Kramer in Berlin.



Teil von dem Deckengemälde des Mittelschiffs der St. Michaelskirche zu Hildesheim.

nichts außer dem Kreuz, den Leuchtern und dem Reliquienschrein zu setzen, dürfte vor dem elften Jahrhundert nur äußerst selten verlassen worden sein. Wenn man dies aber in vereinzelten Fällen that, geschah es wohl zu gunsten kostbarer Metallaufsätze. Erst als diese Neuerung Verbreitung gefunden hatte, mochten da, wo reiche Mittel mangelten, Altaraufsätze aus Holz mit Malereien versehen beliebt werden. Aus ihnen entwickelten sich dann schnell die Flügelaltäre. Von altchristlicher Zeit her war es auch Sitte, den Altartisch mit kostbaren gewebten Stoffen oder aus edlem Metall gefertigten Vorsatzplatten zu umkleiden. Diese Sitte war auch in Deutschland heimisch; das prächtigste Zeugnis dafür ist der dem Baseler Dom entstammende sogenannte Goldene Altar im Museum des Hotel de Cluny in Paris, der eine Schenkung Heinrichs II. war. Im zwölften Jahrhundert wurden wahrscheinlich, wo Mittel zu kostbaren Umhüllungen mangelten, mit Malereien geschmückte Antependien aus Holz verwendet. So ist uns denn in einem solchen Antependium aus Holz das älteste Werk deutscher Tafelmalerei erhalten: es ist dies das Antependium der Walpurgiskirche zu Soest, das in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins zu Soest aufbewahrt wird. In der mittleren Abteilung thront innerhalb eines Vierpaß Christus, bärtig, aber von jugendlicher Bildung, mit segnender Gebärde. Außerhalb des Vierpaß die Evangelistenzeichen. In den beiden seitlichen Abteilungen stehen in Doppelarkaden: Walpurgis und Maria (letztere kenntlich an den sieben Tauben, welche in sieben Scheiben sitzen, die sie trägt), Johannes der Täufer und ein Bischof, vielleicht Augustinus. In Medaillons werden noch zwei Prophetenbrustbilder sichtbar. Christus ist — man möchte sagen — deutscher als jene vier Heiligen, die in Gesichtsschnitt, Gewandung und selbst in der Färbung des Fleisches an byzantinische Tafelbilder erinnern. Solche Einflußnahme in der Zeit des künstlerischen Aufschwunges darf nicht wunder nehmen; das Tafelbild, das häuslichen Andachtsbedürfnissen leicht dienen konnte, war seit lange einer jener Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie, mit dem Byzanz das Abendland überschwemmte. Die Farben sind in Tempera auf Goldgrund aufgetragen, dieser wieder auf sehr sorgfältig zubereiteten, geglätteten Kreidegrund, mit welchem die sehr schwere Eichenholztafel überzogen ist. Die Entstehungszeit dieses Altarvorsatzes fällt wohl mit der Gründung des Walpurgisstiftes (1166) zusammen. Ein zweites hervorragendes Werk deutscher Tafelmalerei ist ein Altaraufsatz aus der Kirche der heil. Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Museum zu Berlin. In der mittleren Abteilung ist die Kreuzigung, in den seitlichen Christus vor Kaiphas und die Marien am Grabe dargestellt. Die Auffassung der Motive zeigt keine Neuerung; die Umrisse der Komposition der Marien am Grabe sind schon von der karolingischen Malerei der altchristlichen entlehnt worden, aber formal hat dieses Motiv doch hier seine vollkommenste Ausgestaltung gefunden, und in den beiden anderen Darstellungen tritt neben der lebensvolleren Gruppierung, in welcher sich eine starke Empfindung selbständigen Ausdruck schafft, der Drang nach Individualisierung bedeutsam hervor. Die Körperverhältnisse sind schlank, die Modellierung des Christusleibes von auffälliger Sorgfalt, die Gewandung ohne Unruhe, von gutem, den Formen sich anschmiegendem Fall. Die Farben sind harmonisch gestimmt, der tiefbräunliche Ton im Fleische ist wohl nachgedunkelt und die Folge der stark harzigen Farbenmischung. Die Zeit der Entstehung ist das Ende des zwölften Jahrhunderts. Ein anderer Altaraufsatz im

Berliner Museum, sowie der frühere der Marienkirche zur Wiese in Soest entstammend, gehört schon den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts an, doch ist auch dabei ein Zeugnis der fortschreitenden Entwickelung. Nicht daß er jenes frühere Werk an Feinheit der Formen und sorgfältiger Technik erreichte oder gar überträfe, aber während der Künstler dort die überkommene Formensprache nur veredelte und verlebendigte, kommt hier nicht bloß selbständige Empfindung, sondern auch Kraft, die aus Eigenem gestaltet, zum Durchbruch. In der mittleren Abteilung des Aufsatzes ist die Dreieinigkeit dargestellt: Gott Vater, thronend, hält in den ausgestreckten Händen das Kreuz mit dem Sohne; über dem Kreuz — in der Höhe der Brust Gott Vaters — eine Scheibe mit der Taube des heiligen Geistes. In diesem Dreieinigkeitsbilde ist eine der ältesten individualisierenden Darstellungen Gottes des Vaters erhalten. Ob das Dogma von der gleichen Wesenheit des Vaters und des Sohnes der selbständigen künstlerischen Gestaltung Gottes des Vaters hindernd in den Weg getreten war? Das Gesicht Daniels (VII, 9): Und der Alte setzte sich, deß Kleid war schneeweiß und das Haar auf seinem Haupt wie reine Wolle —, hätte die Grundlinien der Gestaltung geben können. Dennoch aber hat die mittelalterliche Malerei in den Genesisdarstellungen Gott Vater nach dem Typus des Sohnes dargestellt. Es war wohl auch der Einfluß jenes Dogmas, welches die mittelalterliche Malerei bestimmte, das Geheimnis der Dreieinigkeit durch drei nebeneinander sitzende Personen vom Typus des Sohnes zu veranschaulichen. Der geheimnisvolle Alte der Eingangsverse des sechsten Kapitels der Apokalypse war zwar von der karolingischen Malerei aus der altchristlichen Kunst herübergenommen worden, doch ohne Einfluß auf die spätere Darstellung des Gott Vater-Typus geblieben. Nun tritt in dem Soester Altaraufsatz eine Bildung Gottes des Vaters auf, die von dem Geiste der Visionen Daniels und Johannes erfüllt ist. Wohl ist sie keine Neuschöpfung; in dem wie in flammigen Strähnen mächtig niederwallenden Haar mit der dreiteiligen Scheitellocke, in dem gewaltigen, geteilten Barte, selbst in der Art der Gewandung ist der Abraham der Buchmalerei wiederzuerkennen, der in seinem Schoß die Gerechten sammelt. War es tiefgrundiger Ideengang oder oberflächliche Anlehnung, welches den Künstler hier bestimmte, diesen Typus für die Darstellung des Vaters zu verwenden? in jedem Falle aber hatte er damit eine Idealbildung hingestellt, welche auch von der folgenden Entwickelung nicht bloß festgehalten, sondern auch an Gewalt unmittelbaren Eindrucks nicht übertroffen wurde. In den beiden Seitenabteilungen sind Maria und Johannes dargestellt, beide von machtvoller Bildung und ausdrucksvoller Bewegung; die kräftigen, doch edlen Köpfe, mit dem langgewellten, bei Maria lose, bei Johannes in Strähnen niederfallenden Haar haben keinen Zusammenhang mehr mit den überlieferten altchristlichen Typen. Die Gewandbehandlung ist in der Anordnung der Hauptmotive schwungvoll und erhaben, verliert sich aber in den Einzelheiten ganz in eine Überfülle unruhigen spitzen Gefältels. Mehr als künstlerische Zeitmode, ein ganz persönlicher Geschmack giebt sich gerade in dieser Gewandbehandlung kund, und man erkennt, wenn nicht den gleichen Meister, so doch dieselbe Schule, aus der die Wandbilder der Nikolauskapelle zu Soest hervorgegangen.*)

*) Abbildungen der drei geschilderten westfälischen Werke der Tafelmalerei in der sorgfältigen Arbeit von Heereman v. Zuydwyk: Die älteste Tafelmalerei Westfalens (Münster, 1882).



Soester Antependium: Christus vor Kaiphas; Kreuzigung; die Marien am Grabe.
Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.

Ein sächsisches Werk der Tafelmalerei, doch schon aus dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts — ist ein Antependium im Kloster Lüne bei Lüneburg. In der mittleren Abteilung wieder die Dreifaltigkeit, in den beiden seitlichen je vier Szenen aus der Geschichte Christi. Gotische Einzelheiten in der Dekoration weisen entschiedener auf die vorgeschrittene Zeit der Entstehung, als die Komposition, der Stil und selbst die Technik. Es steht somit keinesfalls auf der Höhe der künstlerischem Leistungen der Soester Schule. Für die Tafelmalerei der Rheinlande sind bezeichnend zwei Tafeln in der Taufkapelle des Doms zu Worms, die wohl ursprünglich die Schutzthüren eines Reliquienschreines gebildet haben: auf der einen Tafel Petrus und Paulus, auf der anderen Stephanus und ein heiliger Bischof. Auch diese Werke gehören der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an. Der Süden Deutschlands hat aus dieser Periode kein Werk der Tafelmalerei aufzuweisen, das an künstlerischem Wert jenen westfälischen Leistungen gleichkäme. Der Maler einer Tafel in der Stiftskirche des fränkischen Heilsbronn mit vier Darstellungen aus der Geschichte Christi (Verrat des Judas, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt) übertrug im wesentlichen die Grundsätze der kolorierten Umrißzeichnung auf die Temperamalerei; dabei ist seine Zeichnung wenig sicher, die Bewegungen sind gezwungen, die Köpfe von geringem Ausdruck, die Gewandung von schematischem Gefältel. Der Rosenheimer Altaraufsatz im Münchener Nationalmuseum (Krönung Mariens) aus derselben Zeit (ungefähr 1250) ist zwar feiner in der Zeichnung, vorgeschrittener in der Formenbildung, entbehrt aber auch jener Größe und Freiheit des Stils, wie sie dem Soester Altaraufsatz in Berlin eigen ist. Die Zahl der vorhandenen wichtigeren Denkmäler ist damit erschöpft; daß man aber aus ihrer geringen Zahl nicht auf ihr seltenes Vorkommen im zwölften und dreizehnten Jahrhundert schließen darf, beweist Theophilus, der in seiner schon früher hier erwähnten Kunstencyklopädie ein besonderes Kapitel der Technik der Altarbilder (De Tabulis Altarium, also wohl Antependien und Aufsätze) widmete. Es war nur die forteilende Entwickelung des Geschmacks und der Kunstideale, welche Werke rücksichtslos zerstörte, bei welchen die Kostbarkeit des Materials die Schonung nicht befürwortete. Aber auch die wenigen erhaltenen Denkmäler legten Zeugnis dafür ab, daß die Tafelmalerei gleiche Wege ging, wie die Wandmalerei und die Guachemalerei. Durch die Technik fester an die Vergangenheit gebunden, dazu ausschließlich auf den religiösen Stoffkreis gewiesen, dessen Haupttypen der überkommene Stil entwickelt und so gleichsam zu kanonischer Geltung gebracht hatte, trennte sie und die Wandmalerei sich nur schwer und zögernd von der überkommenen Formensprache. Doch endlich konnten auch sie den neuen Formenidealen sich nicht mehr verschließen, und der Bruch mit der Vergangenheit mußte sich endlich auch hier vollziehen. Es war nur naturgemäß, daß die Wandmalerei, wo sie der Buchmalerei nacheiferud, den neuen ästhetischen Idealen gerecht zu werden suchte, wie jene eine Vereinfachung der künstlerischen Mittel zunächst anstrebte, also die künstlerischen Grundsätze der kolorierten Federzeichnung auf die Wandmalerei übertrug. Auch einzelne der wenigen Reste der Tafelmalerei jener Zeit wiesen auf eine gleiche Absicht hin, wenngleich solchem Streben nur die hochentwickelte Soester Schule einen wirklichen künstlerischen Erfolg an die Seite setzen konnte.

So zeigte die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts den Sieg der volkstümlichen

Richtung auch da vorbereitet, wo schon die Stoffe das Ansehen der Überlieferung am stärksten wahren und wo die Schwierigkeiten der Technik am meisten von Neuerungen abschreckten und zu geistesstumpfem Nachschaffen aufforderten. Wie dieser Sieg aber dadurch vorbereitet worden war, daß das Laienelement sich immer entschiedener zur künstlerischen Thätigkeit herandrängte, so mußte er auf allen Gebieten endgültig errungen werden, als das Bürgertum der Bildungserbe sowohl des Rittertums wie des Klerus geworden und die eigentlichen Pflegestätten der Malerei nicht mehr die Schreibstuben der Klöster, sondern die Werkstuben zünftiger Bürger waren.

Von da an erst konnte die mittelalterliche Empfindungswelt auch in der Malerei zu klarer, nicht stammelnder künstlerischer Aussprache ihres Inhalts gelangen.



V.

Herrschaft und Blüte des nationalen Stils im Mittelalter.

Initial und Randeinfassung aus einer von Balduin, Erzbischof von Trier angelegten Urkundensammlung (Koblenz, Staatsarchiv).

Die Anfänge eines nationalen Stiles wurzelten in der höfischen Kultur des Hohenstaufenzeitalters; das starke Selbstbewußtsein hatte die moderne, weltliche Bildung der lateinischen, einseitig kirchlichen entgegen gestellt. So war denn auch die weitere Entwickelung des nationalen Stils auf den Fortschritt der Säkularisierung, Verweltlichung der Bildung gewiesen. Doch die höfische Kultur verlor die Kraft, die letztere Aufgabe weiter zu erfüllen; schon bald nach Ende des zwölften Jahrhunderts kündigten sich erste Zeichen ihres Verfalles an, und am Ende des dreizehnten Jahrhunderts war ihre Blüte abgewelkt. Ist sie dem feindlichen Ansturm der Kirche erlegen? den Scharen von Bußpredigern, welche die neu gegründeten Bettelorden zum Kampfe gegen das schöne Weltleben aussandten? Mit nichten; die höfische Kultur verfiel, weil der Träger derselben, das Rittertum, einer neuen Macht, dem Bürgertum, in dem Kampfe um das Dasein erlag. Schon in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts begann sich in Deutschland jene große volkswirtschaftliche Umwälzung mit deutlicheren Zeichen zu verkünden, die im dreizehnten Jahrhundert mächtig zum Durchbruch kam und am Beginn des vierzehnten ihren wesentlichsten Ergebnissen nach abgeschlossen war: die Umwandlung eines Bauernvolkes zu einem Volke mit Städten, Großhandel und Gewerbe und damit die Schaffung des Bürgertums als wirtschaftliche und politische Macht. Das bedingte nun aber auch, daß die Bildung aus den Schlössern in die Städte zog, daß nun das Bürgertum an Stelle des Rittertums Träger der Kultur wurde. Nicht als ob die Grundlagen der mittelalterlichen Bildung dabei eine Änderung erlitten; wenn die Meistersänger mit gelehrter Bildung prunken, dann bekommen wir nichts anderes von ihnen zu hören, als was die scholastische Encyklopädie

der Herrad oder des Vinzenz von Beauvais für die Welterklärung beigebracht hatte. Selbst jene Strebungen, die auf einen unmittelbaren Verkehr des Christenmenschen mit Gott abzielen und damit im tiefsten Grunde auf die Emanzipation des Laientums vom Klerus lossteuern, waren nicht neu, sie ergreifen nur jetzt größere Kreise. Wenn der Straßburger Kaufmann Rulman Merswin jene begnadeten Laien, die in und mit Gott sind, für bessere Seelenführer und Gewissensräte als die Priester erklärte, so hatte er damit nicht den Weg verlassen, welchen schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Gesichte religiös stark erregter Frauen, wie die der Hildegard von Bingen oder Elisabeth von Schönau, wiesen, und auf welchen die spekulative Mystik — Meister Eckhardt voran — wandelte; er hat nur als ein im thätigen Leben stehender Laie die praktischen Folgerungen daraus gezogen.*) Es mehren sich überhaupt im vierzehnten Jahrhundert die Keime, aus welchen eine neue Weltanschauung emporwachsen sollte, ihr kräftiges Wachstum sah freilich erst das folgende Jahrhundert. Auch Kunst und Dichtung wurden nun ganz bürgerlich, das Handwerk, dessen größte Zeit nun begann, drückte ihnen seinen Stempel auf. Der geistige Gesichtskreis war zunächst noch enge, der Lern- und Lehrtrieb groß, doch immer auf praktische Ziele gerichtet. Die Dichtung kam dabei nicht gut weg, um so besser die Kunst. Der phantastische Idealismus der abenteuernden ritterlichen Poeten, ihr Empfindungspathos und wieder Empfindungsfrische, der Bilderreichtum, der ihrer Weltkenntnis entsprach, dazu die leichte liebenswürdige Form in der Aussprache dessen, was sie zu sagen hatten, das alles war den Meistersängern fremd, welche zwar noch zur Zeit des Minnegesangs auf den Plan traten, jetzt aber erst ihn ganz beherrschten. Lehre und Kunst — oder besser Künstelei erschwerte noch mehr den Aufschwung der Phantasie, „menschliches Fachwerk in eine himmlische Gabe" gebracht; das Lehrgedicht, die Fabel, die Satire und vor allem die Spruchdichtung traten in den Vordergrund. Was die Dichtung nicht vertrug, den handwerklichen Zug, das kam der Kunst zunächst zu gute. Es ist hier von der Architektur nicht zu reden, welche in dem hochentwickelten Handwerk die Grundbedingung für die Lösung ihrer gewaltigen kühnen Aufgaben besaß. Die Malerei bedurfte nicht minder des gediegenen handwerklichen Bodens. Es zeigte sich ja schon, daß es die Schwierigkeiten der Technik waren, welche die Malerei hinderten, auf allen Gebieten den Forderungen des entwickelteren feineren Geschmacks der vornehmen Gesellschaft und dem naiven Wahrheitshunger des Volksgemütes gerecht zu werden. Deshalb war ja nicht etwa das Tafelbild oder Wandbild, sondern die flotte mit der Feder hingeworfene Illustration einer Dichtung oder Legende der eigentliche Dolmetsch der künstlerischen Wünsche des Zeitalters geworden. Die Entwickelung einer Werkstattüberlieferung that Not, die von vornherein auf den Boden des Neuen sich stellte. Die konnte sich nicht mehr in den Klöstern bilden; geistige Verwilderung und religiös-sittliche Reformbestrebungen hatten in gleicher Weise im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts die Klöster der Pflege der

*) Auf das Jahr 1349 schreibt die Limburger Chronik: Da das Volk den großen Jammer sahe vom Sterben, das auffm Erdreich war, da fielen die Leut gemeinlich in große Reue ihrer Sünden, und suchten Pönitentien, und thäten das mit eignem Willen, und nahmen den Pabst und die heilige Kirch nicht zu Hülff und zu Rat, das große Thorheit war, und große Unvorsichtigkeit, und Versäumnis und Verstopfung ihrer Seelen.

Wissenschaft und der Malerei entfremdet, und wo ja noch Schaffenstrieb vorhanden, da hielt man zähe am Alten fest und kopierte ohne Bedenken die Formen früherer Jahrhunderte.*) In der bürgerlichen Werkstube dagegen waltete ein frischer, arbeitsfroher, dem Fortschritt zugewandter Geist. Ein Mann, der mit scharfem Auge den Umschwung der Dinge, der sich im dreizehnten Jahrhundert vollzog, beobachtete, rühmt diesen rüstigen vorwärtsschreitenden Geist: Homines mechanicarum artium simplices in artibus (nämlich noch am Ende des zwölften Jahrhunderts) et postea in eis plurimum profecerunt.**) Das Alte störte ja auch nicht diese rüstigen Meister. Sie wurden weder durch Schätze, wie sie die Klosterbibliotheken besaßen, zur Nachahmung eingeladen, noch konnten sie und mochten sie so leicht wie der malende oder bildende Mönch nach den alten technischen Rezeptbüchern greifen. Wie die Tafel oder die Leinwand zu grundieren, wie die Farben zu mischen, welche Bindemittel am zweckmäßigsten zu gebrauchen, das mußte durch eifriges Versuchen nun erst wieder Eigengut der Werkstatt werden — und die Gründlichkeit und Gediegenheit des Handwerkes wurde die Voraussetzung nächster künstlerischer Erfolge. Doch auch nach anderer Seite hin gewann die Kunst in der Werkstube des zünftigen Bürgers. Der Mönch hatte sein Auge vor der Natur verschlossen oder sie doch nur mit zaghaften Blick betrachtet, denn ihn lehrte die Schrift, daß die Natur vom Bösen sei; dem Ritter erblaßte sie vor der glänzenden Zauberwelt, die seine Phantasie sich schuf. Das Stück Welt, das der in den Stadtmauern eingeschlossene Bürger kannte, war meist nicht groß; und der Flug der Phantasie ging kaum darüber hinaus; aber um so mehr fand er sich darin wirklich zu Hause, um so schärfer hatte sein Auge es beobachtet, und um so eigenwilliger strebte er darnach, es künstlerisch zu bewältigen. Die in dem kleinen Gesichtskreis angestellten Beobachtungen und Wahrnehmungen fanden Einlaß in die Malerei und brachten sie so der Natur immer näher. Der Landschaft, der Tierwelt kam zwar dieser Eifer, Beobachtungen zu verwerten, zunächst noch wenig zu gute, um so mehr der Darstellung der Menschen, und zwar nicht bloß des Menschen an sich in der Äußerung seines Thuns und Leidens, sondern auch in der Charakteristik des Individuellen, Bildnisartigen und in der schärferen Hervorhebung der einzelnen Teile des menschlichen Organismus und wiederum ihres Verhältnisses zueinander. Dieser Fortschritt wurde allerdings nicht gleich merkbar. Die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ringt zu sehr mit der Technik, um in der Formengestaltung einen starken Schritt über das dreizehnte Jahrhundert hinaus machen zu können. Das Formenideal, dem zunächst gehuldigt ward, entfernte sich wenig von dem, wie es die höfischen Epiker und deren Illustratoren im vorigen Zeitraum festgestellt hatten. Die Körper sind übermäßig schlank und infolge der schmalen Taille von schwächlichem Aussehen. Arme und Beine sind mager, die Hände meist zu lang,

*) Sehr bezeichnend ist hier ein aus dem Kloster Zwiefalten herrührendes Evangeliar in der Stuttgarter Bibliothek (Bibl. 4° 40), das nach Schrift und Initialen zweifellos dem vierzehnten Jahrhundert angehört, und dessen Vollbilder vollständig karolingisch-ottonischen Kunstcharakter tragen. Ein Breviarium Romanum in der Stiftsbibliothek in St. Gallen (Nr. 402), wiederum aus dem vierzehnten Jahrhundert, unterscheidet sich in seinen Malereien nicht von Durchschnittsleistungen der Deckmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

**) De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII. Mon. GG. SS. XVII. S. 232.

das Gesicht ist ein regelmäßiges Oval, mit kleinem Mund, feiner Nase, mandelförmigen Augen, hochstehenden Augenbrauen, das Haar ist lang und gewellt. Die Bewegungen sind heftig oder geziert, nicht immer glücklich im Ausdruck der Empfindungen, deren Stufenleiter übesdies gar nicht groß ist. Die Behandlung der Gewandung sieht über den Knochenbau des Körpers ganz hinweg; die langen Gewänder aus den modischen schweren Stoffen, die auch von den Männern bei feierlichen Anlässen getragen wurden, regten das Auge des Malers nicht an, die Gewandung als das treue Echo des Formenorganismus zu behandeln. Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts traten die Erfolge jener stillen gediegenen Werkstattarbeit zu Tage. Von außen kommende Einwirkungen fehlten wohl dabei nicht, aber die treibende Kraft war doch der Ernst künstlerischer Gesinnung und die aus der Tiefe des Volksgemütes heraus gestellte Forderung nach Wahrheit der Empfindung, aber auch der leiblichen Erscheinung.

Schon meldete sich in dieser Zeit auch der Eigenwille der Persönlichkeit in der Auffassung der Naturformen von Seite des Künstlers, und zwar so stark, daß zum erstenmale bestimmte Meisterschulen voneinander gesondert werden können. Allerdings eine so machtvolle Künstlerpersönlichkeit wie sie Italien am Anfange seiner Entwickelung an Giotto besaß, welcher der italienischen Malerei von Sizilien bis Oberitalien hinauf bestimmte Wege wies, fehlte Deutschland; es machte sich auch jetzt schon fühlbar, daß den wenigen durch die Kraft der Begabung von der Umgebung sich abscheidenden Künstlerindividualitäten die weit ausgreifende Bildung mangelte, wie sie in Italien Giotto, Simone Martini oder Orcagna eigen war; die Klärung der künstlerischen Ziele, die Vervollkommnung der künstlerischen Mittel hätte dabei in gleichem Maße gewonnen, und die Entwickelung der deutschen Malerei wäre in ihrem Fortgang nicht bloß eine schnellere, sondern auch in ihren Erfolgen eine glücklichere geworden.

Das Gebiet, auf welchem der Fortschritt der Entwickelung am kräftigsten merkbar war, blieb wie früher auch noch in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Buchmalerei, erst in der zweiten Hälfte ging diese bevorzugte Stellung auf die Tafelmalerei über, die von da an der eigentliche Träger der Entwickelung wurde.

Das Aufblühen der Städte hatte die Laienbildung verallgemeinert; die Nachfrage nicht bloß nach unterhaltenden, sondern auch nach belehrenden Büchern wurde größer; ja mehr als die Dichter sprachen den zünftigen Bürger, der politisch zu fühlen begann, die Geschichten und Weltchroniken an; dazu gesellten sich bedeutungsvoll die Rechtsbücher. Der Illustration mochte man nirgends entbehren; wenn sie in den Rechtsbüchern vielleicht oft die Aufgabe hatte, über den Inhalt ohne Kenntnis der Schrift zu unterrichten, so mußte sie doch auch in Geschichte und Dichtung der Phantasie des Lesers zu Hilfe kommen.

In bezug auf die Technik sondern sich zwei Richtungen voneinander ab, die beide auf die weitere Entwickelung der Malerei zielbestimmend einwirkten.

Die eine erscheint als die Fortsetzung jener Manier, die im eigentlichen Sinne auf deutschem Boden erwuchs und sich entwickelte, nur daß zur flotten Umrißzeichnung die Farbe nun in ausgedehnterem Maße trat, da neben leichter Antuschung auch öfters der Schatten mit derben Strichen gezogen und Einzelheiten vollständig in Deckfarbe gegeben wurden. Aber stets meidet diese Manier peinlich sorgsame, gleichmäßige Ausführung, sie behielt einen Zug von frischer Improvisation bei.

Diese Manier, seit karolingischer Zeit die eigentliche Kunstsprache der volkstümlichen Richtung, blieb noch jetzt die eigentliche künstlerische Sprache der Volkskunst und sie blieb auch in Volksgunst, bis der entwickelte Holzschnitt an deren Stelle trat. Wie früher, so blieb es im wesentlichen auch jetzt, das Ästhetische trat hinter das Ethische zurück, die Forderung nach Wahrheit, Klarheit und Deutlichkeit übertönte die Forderung nach Schönheit, Anmut und Gefälligkeit. Den Inhalt des zu illustrierenden Textes in bezeichnender Weise zum Ausdruck zu bringen, galt als erste Forderung; solches Zielen nach Gemeinverständlichkeit mußte einen flotten, kecken Naturalismus der Schilderung am frühesten und entschiedensten anbahnen; kein Wunder, daß der Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts uns als die Reife jener Keime erscheinen wird. Der Volksgunst stellte sich Fürstengunst gegenüber, und der Volkskunst höfische Kunst. Die kam aus Paris, das im dreizehnten Jahrhundert ebenso als Mittelpunkt der Kultur gelten wollte und betrachtet wurde, wie im achtzehnten.

Der große Aufschwung, welchen Frankreich unter der Regierung Ludwigs IX. nahm, kam nun auch der Buchmalerei zu gute. Bis dahin hatte diese an der glänzenden Entwickelung, welche Architektur und Plastik genommen, keinen oder nur einen geringen Teil gehabt. Noch am Ende des zwölften Jahrhunderts stand sie weit hinter der deutschen Buchmalerei zurück. Nun wurde es anders; Ludwig IX. selbst war ein großer Bücherfreund und seine Neigung teilten der Adel und das reiche Bürgertum. Die Buchmalerei — hier Illuminierkunst genannt, wie Dante anmerkte (Fegefeuer, XI. 81) — wurde ein verbreitetes bürgerliches Gewerbe, so daß schon 1292 die Pariser Steuerrolle zwölf, die von 1300 fünfzehn steuerpflichtige Enlumineurs verzeichnen konnte. In den für Ludwig IX. angefertigten Handschriften vollzog sich der Umschwung in Stil und Technik; an Stelle der unregelmäßig kolorierten harten, oft unsicheren Umrißzeichnung trat eine feine sorgfältige Federzeichnung, deren Umrisse gleichmäßig mit Deckfarbe ausgefüllt wurden. Modellierung und Rundung des Körpers wurden zunächst nicht angestrebt; die Farben decken gleichmäßig, ungebrochen und ohne Schattierung die Fläche. Die Faltenmotive der Gewandung wurden mit feiner spitzer Feder eingezeichnet. Das Nackte war meist aus dem Pergament ausgespart, nur die Wangen erhielten rote Flecken; die Zeichnung des Nackten war mit feiner Feder ausgeführt. Die Darstellungen, die bald als Initialfüllungen dienten, bald selbständig in den Text gesetzt wurden, zeigen in ersterem Falle meist eine reiche architektonische Umrahmung. Die Hintergründe waren anfangs noch öfters goldig, später kam das Teppichmuster zu ausschließlicher Herrschaft. Die Ornamentik erhielt durch das Dornblattmuster den bezeichnenden Charakter; das Rankenwerk, an das es sich ansetzt, wurde aber bald der Tummelplatz übermütigen Humors und kecker phantastischer Laune. Die „Droleries", wie man die Ergebnisse dieser phantastischen Künstlerlaune nennt, rufen die Gestaltungen in das Gedächtnis, welche schon die merowingische Buchstabenornamentik ins Leben rief*), und ebenso sind sie verwandt der Zauberwelt, in welcher

*) An solche Anregung oder an die Wirkung von Nachklängen möchte man um so eher denken, als gleichzeitig in der französischen Buchmalerei Initialbildungen uns entgegentreten, die uns unmittelbar an merowingische Buchstabenbildungen — natürlich die Motive in reicherer künstlerischer Ausgestaltung — erinnern. Man vergl. z. B. die in Lecoy de la Marche: Les Manuscrits et la Miniature S. 179 gegebene Abbildung einiger Initiale aus Urkunden König Karls V.

sich die deutsche Ornamentik schon im zwölften Jahrhundert gern erging. Nur bunter ist diese Welt des französischen Künstlers, graziöser die Laune, und unmittelbar kündigt sich die Tendenz an, ähnlich der volkstümlichen Dichtung, das Tolle und Verkehrte des ganzen Welttreibens und der einzelnen Stände zu verspotten.

Die Fortentwickelung dieser Technik verlief in Deutschland wie in Frankreich: man schritt bald von dem gleichmäßig dünn deckenden Auftrag in ungebrochenen Tönen zur modellierenden Deckmalerei vor. Auf dieser Stufe begann auch dieser Zweig der Buchmalerei wieder voll und ganz in die deutsche Kunstentwickelung einzumünden. Da man unabhängig von der technischen Überlieferung der Vergangenheit den Weg gemacht hatte, dann aber auch französische Vorbilder nicht kopierte, sondern nur künstlerische und technische Anregungen schöpfte, so kam nun erst ohne Rückhalt nicht bloß das moderne, sondern auch das nationale Farbengefühl zum Durchbruch — und nicht bloß das Farbengefühl — auch die Farbenfreude, denn zweifellos hat die reiche Farbentonleiter, welche die Buchmalerei jetzt entfaltete, die Empfindlichkeit des Auges für Farbenreize in hohem Maße gesteigert. Die Tafelmalerei konnte davon nur gewinnen.

Mit dem Auftreten der französischen Illustrationstechnik in Deutschland gewann auch die französische Ornamentation starken Einfluß auf die deutsche Buchmalerei.

Schon im vorausgehenden Abschnitt (S. 107 fg.) wurde darauf hingewiesen, daß der Höhepunkt der ornamentalen Entwickelung überschritten war, daß namentlich die Initialornamentik unaufhaltsamem Verfall entgegenging. Im vierzehnten Jahrhundert ist dieser Verfall vollständig geworden. Der Kreis der Entwickelung war geschlossen. Auf die Tierornamentik der Stammeszeit war die Band- und Pflanzenornamentik gefolgt; dann hatte man sich wieder den Tierformen zugewandt, doch nicht im Sinne ornamentaler Abwandlung, sondern entsprechend den naturalistischen Regungen der Zeit hatte man die Tiergestalt in ganz realistischer Auffassung ohne weitere Rücksicht auf die Architektur des Buchstaben in der Initialornamentik verwendet. Damit hatte sich die Ornamentik vom Buchstaben überhaupt losgelöst, die Verzierung war sich Selbstzweck geworden, und es war nur folgerichtig, wenn man jetzt die Aufgaben dieser Verzierung höher stellte und den Initial einfach als den Rahmen für eine bildliche Darstellung betrachtete. Solange nun noch die Buchmalerei in Blüte blieb, stand der Bilderinitial im Vordergrunde der künstlerischen Ausstattung. Nach französischem Vorbilde ließ man dann ohne organischen Ansatz vom Bilderinitial Rankenwerk auslaufen, das nicht selten alle Blattseiten umschlang. Das Rankenwerk war anfänglich ziemlich mager; das Dornblatt, wechselnd in Grün, Rot, Gold tritt in den Vordergrund, bald traten dann auch andere im Sinne der gotischen Architekturornamentik ganz naturalistisch behandelte Blattformen, wie besonders oft das Eichen- oder Weinblatt, auf. Belebt wurde das Rankenwerk wie bei den französischen Vorbildern durch jene phantastischen, kecken, launigen, oft aus der Tiersage, oft aus dem Alltagsleben genommenen Darstellungen, für deren Aufnahme in Deutschland schon der Boden durch die Ornamentik der vorigen Periode vorbereitet worden war. Wo diese reiche Art von Ausstattung des Initials mangelte, trat — in reicherer Entwickelung — jene kalligraphische Art der Ausschmückung des Initials auf, die sich schon in der vorigen Periode, und zwar schon am Ende des zwölften Jahrhunderts,

angekündigt hatte. Nur ward es jetzt Regel, daß der innere Raum des Initials oder der viereckige Grund desselben eine Füllung erhielt, die aus vegetabilen oder geometrischen Mustern bestand. Die Farben wurden dafür matter als beim Initialkörper gewählt, am öftesten mennigrot, schon weniger oft mattblau.

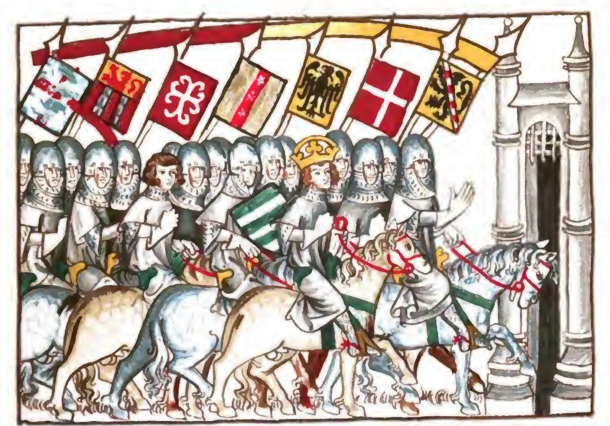
Aus einer Handschrift d. Kölner Archivs (13. Jh. 2. H.).

Auf dem Gebiete der einheimischen Illustrationstechnik ist das hervorragendste Werk der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin, die einer der drei von Balduin angelegten Urkundensammlungen vorgeheftet ist. Auf siebenunddreißig Blättern in dreiundsiebzig Darstellungen wird die Romfahrt Heinrichs vom Beginn seiner Wahl an in Bildern, welchen nur kurze Erläuterungen beigefügt sind, erzählt. So ausführlich folgte der Maler den Ereignissen, daß die bildliche Illustration eine ausgesponnenere Erzählung zwecklos machte. Man kann nicht zweifeln: er schilderte als Augenzeuge. Das giebt seinem Werke die große kunstgeschichtliche Bedeutung, trotz aller künstlerischen Unzulänglichkeit. Sichtlich tritt zunächst das Streben des Künstlers zu Tage, in der Darstellung der Hauptpersonen Bildnistreue zu erreichen. In welchem Maße dieses Streben erfolgreich war, läßt sich freilich nicht feststellen, doch dürfte man kaum irren in der Annahme, daß z. B. der stets sich gleiche Typus Balduins mit dem charakteristischen breiten, etwas vorgeschobenen Kinn der Wirklichkeit in der Hauptsache entsprach. Auch sonst wird die Absicht klar, die Köpfe zu individualisieren, wobei wohl die starke Betonung individueller Merkmale es bewirkte, daß das Charakterische hier und da zur Karikatur sich zuspitzte. Das Gebärdenspiel ist lebhaft, in der Verdeutlichung des inneren Vorgangs freilich nicht immer so erfolgreich wie in der Darstellung der Klage der Heeresgenossen an der Bahre Heinrichs VII. Über den Menschen hinaus erstreckt sich nicht die Aufmerksamkeit des Künstlers. Schon die Pferde sind viel schlechter gezeichnet, das Landschaftliche wird nur einmal angedeutet, wo es unumgänglich zur Komposition gehörte: bei Schilderung des Übergangs über den Mont Cenis. Das aus der Ornamentik bekannte Dornblatt bestreitet hier sämtliche Vegetationsformen. Auch für eine über einfache Gruppenbildung hinausgehende Komposition reicht Können und Wissen nicht aus. In der Belagerung von Brescia und der von Florenz z. B. stockte die Hand des Künstlers ratlos vor der perspektivischen Aufgabe, die Stadt in den Mittel- und Hintergrund zu schieben um für die davor Lagernden Platz zu gewinnen. Verdeutlichung des Stoffes war ihm die Hauptsache, ohne Rücksicht auf die künstlerische Einkleidung desselben. So hat der Künstler bei Wiederkehr ähnlicher Vorgänge, z. B. Gerichtssitzungen, Belagerungen, ohne Bedenken die Komposition wiederholt. Auch ganz äußerliche symbolische Behelfe müssen seinem Hauptziel, deutlich zu sein, dienen. So unterschied er Herren und Diener nach dem Vorgange der späteren byzantinischen Sakralmalerei, durch verschiedene Bildung der Körperlänge — die Herren groß, die Diener und Untergebenen klein.

Die Technik begnügt sich mit den einfachsten Mitteln. Die Umrisse sind mit der Feder in Tinte gezogen, dazu tritt eine sparsame Kolorierung in Wasserfarbe, meist nur um die Schatten etwas hervorzuheben. Schilde, Banner, Kopfbedeckungen sind öfters in Deckfarbe angegeben. Zwei Bilder, der Kampf vor Mailand und das Gericht zu Mailand, wurden ganz in Deckfarbe durchgeführt, ohne daß jedoch im Nackten die rein zeichnende Behandlung aufgegeben wäre. Den Hintergrund bildet ein Teppichmuster.*) Die Bedeutung dieser Bilderfolge liegt in dem in jener Zeit seltenen Falle, daß Zeitereignisse durch einen Augenzeugen künstlerisch dargestellt wurden, daß der Künstler auch sichtlich darnach strebte, treu und wahr das Gesehene, das Leben und Geschehen zu schildern; die Anstrengung, der Natur näher zu treten, mußte demgemäß hier größer sein, als wo man entlegene Hergänge darzustellen hatte. Man übertrug allerdings auch diese in die Anschauungsweise der eigenen Zeit, doch war man dabei nicht so entschieden an das Besondere gebunden. So treten uns die gleichen Züge nur etwas abgeschwächt in illustrierten Abschriften der Weltchronik des Rudolph von Ems entgegen, die — obgleich sie unvollendet geblieben (sie reicht nur bis König Salomo) —, doch bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein abgeschrieben und mit Hunderten von Bildern ausgestattet wurde. Die Bilder der St. Galler Abschrift (Stadtbibliothek Nr. 302), die am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürften, beobachten eine Formensprache, welche ganz den Stilgesetzen der gotischen Plastik entspricht. Die feinen schlanken Gestalten zeigen eine stark geschwungene Haltung, die Gewandung ist von weichem Fluß, die Köpfe meist von feinem Oval. Es folgen die Wolfenbüttler und die ältere Stuttgarter (Kgl. Privatbibliothek), dann die von Johann von Speyer für den Pfalzgrafen Ruprecht 1365 angefertigte in Donaueschingen (fürstl. Fürstenb. Bibl. Nr. 79), welche in Hunderten von Bildern mit roher aber kecker Hand die Ereignisse der Bibel in die Anschauungsweise der Zeit überträgt. Auch die Formenbildung charakterisiert ein kecker Realismus; daß auch archaistische Erinnerungen von dem Maler willig verwertet werden, kann bei der nach Hunderten zählenden Bilderzahl nicht wunder nehmen.**) Ähnliches gilt von den

*) Die Bilderfolge befindet sich im Staatsarchive zu Koblenz. Sie entstand jedenfalls im Auftrage Balduins, und der Illustrator ist aller Wahrscheinlichkeit Zeuge der Romfahrt gewesen. Sie hatte keinen anderen Zweck, als das Denkwürdige des Tages im Bilde festzuhalten. In ihr Skizzen für auszuführende Wandmalereien zu sehen, geht nicht an. Die ganze Folge ist in Facsimile von der Direktion der kgl. preußischen Staatsarchive in mustergültiger Weise publiziert worden: Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1881. Den vorzüglichen erläuternden Text dazu schrieb Dr. G. Irmer.

**) Die Handschrift der Weltchronik in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen enthält den Vermerk des Schreibers: Anno domini M° CCC° LX quinto Illustris princeps Rupertus Comes palatinus Juxta renum comparavit illum librum per manus Jo. de spira heu minimi scriptorum. Über die St. Galler Rahn, mit einer Abbildung, G. d. b. K. in der Schweiz S. 643, über die Stuttgarter Kugler mit zwei Abbildungen kl. Schriften I. S. 67/68. — Die beiden Stuttgarter Abschriften, dann die in St. Gallen und Donaueschingen haben Bilder in Deckmalerei (Donaueschingen und St. Gallen auf Goldgrund). Die Art der Komposition aber, oder vielmehr der Mangel einer entwickelten Komposition, der derbe Auftrag der Farbe, die flotte, ja flüchtige Zeichnung weisen doch auch diese Handschriften den Leistungen der eigentlichen Illustrationstechnik zu.



·Iter Impatoris uersus Neapolim·



LITH. U DRUCK AUG KURTH G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

KAISER HEINRICH VII. AUF SEINEM ZUGE NACH NEAPEL UND SEIN TOD

MALEREIEN IM CODEX BALDUINI TREVIRENSIS

Bildern der Abschrift in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek, die in Westfalen entstand und von 1381 datiert ist. An Sorgfalt der Durchführung hat sie vor der erstgenannten nichts voraus, sie greift nur noch rückhaltsloser in das Leben der eigenen Zeit, um die biblischen Ereignisse zu erläutern. Die jüngste illustrierte Abschrift, die im Münchner Nationalmuseum, schließt dann die Kette, indem sie jene realistischen Anfänge vom Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu dem Realismus ohne Vorbehalt des fünfzehnten entwickelt zeigt.

Daneben nahm die Illustration der Rechtsbücher einen hervorragenden Rang ein; freilich noch weniger als dort handelte es sich hier um eine künstlerische Durchführung von gleichmäßiger Sorgfalt. Nicht künstlerischen Eindruck wollte man erzielen, sondern nur deutlich sein — um jeden Preis. Scheut man sich doch nicht, trotz alles flotten Naturalismus, Personen mit vier Armen und zwei Köpfen zu bilden, wenn es die klare Verständlichkeit der Erläuterung eines Rechtssatzes forderte. Das bewies schon der Heidelberger Sachsenspiegel, das bezeugen auch der Dresdener vom Anfang des vierzehnten, der Oldenburger von 1336 und der Wolfenbüttler von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts; der Schwabenspiegel in Brüssel (Cod. Brux. Reness. 1), von ca. 1420 endlich schließt hier die Kette und lehrt, daß auch auf diesem Gebiete jener ununterbrochene Zusammenhang der Entwickelung bestand, welchen die Abschriften der Weltchronik auf dem der Geschichtsillustration gezeigt hatten. Der künstlerische Wert der einzelnen Leistungen ist äußerst gering; aber die verständliche Erläuterung der Rechtsfälle förderte den ununterbrochenen Verkehr des Illustrators mit dem alltäglichen Leben und damit auch das Bewältigen desselben durch die Kunst.*)

Auch das Gebiet religiöser Erbauung hatte sich nun diese einheimische Illustrationsmanier erobert. Hier waren die Anfänge nationalen Stils zunächst nur in der Illustration der Legenden, dem eigentlich volkstümlichen Teile kirchlichen Schrifttums, nachweisbar; es lag in dem gesteigerten Bedürfnis, welches die Laienkreise nach selbständiger religiöser Erbauung und Belehrung hatten, daß nun neben der Legende die Bibelillustration so stark in den Vordergrund trat, und daß man nun diese, wie auf den anderen Gebieten, künstlerisch ganz oder zum großen Teile unabhängig zu gestalten versuchte.

Daher nun auch hier der gleiche Gang der Entwickelung, die gleichen künstlerischen Ziele, welchen die bildliche Erläuterung weltlicher Schriften folgte.

Die erste Leistung, welche auf dem Gebiete der Bibelillustration die Herrschaft des alten Stils völlig ausgetilgt zeigt, ist die Wellislausbibel im Palaste Lobkowic in Prag. Sie mag im letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden sein. Die Künstler derselben standen zweifellos unter dem Einflusse der bayrischen Illustratorenschule; besonders an die besseren Bilder der Tristanhandschrift wird man durch ihre Leistungen oft erinnert. Die Bibel enthält nahezu siebenhundert Bilder; am ausführlichsten ist das Buch Genesis durch Abbildungen erläutert; von den übrigen alttestamentlichen Büchern sind nur noch Exodus, Judicum, Judith und Daniel illustriert. Spärlich sind

*) Proben aus dem Oldenburgschen Sachsenspiegel giebt die Publikation desselben von A. Lüben und F. v. Alten (Oldenburg 1879).

die Bilder zum Leben und Leiden Christi, sehr reich die zur Offenbarung Johannis. Auch die Apostelgeschichte ist mit einigen Darstellungen bedacht; den Schluß bildet die Erzählung der Wenzelslegende. Die tüchtigste Hand und das liebenswürdigste Erzählertalent besaß der Künstler, welcher den größten Teil der Genesis erläuterte. Ihm zunächst stand der Illustrator der Wenzelslegende. Der Zeichner der apokalyptischen Bilder ist nicht erfindungsarm, aber ihm war doch nur das Phantastische, nicht das Erhabene zugänglich. Um künstlerische Vorbilder kümmerte sich keiner; um so öfter erfreut die originelle Auffassung der Motive und der Reiz des Zeitgeschichtlichen. Die Umrisse sind mit kräftiger Feder gezogen, die übrige Zeichnung in feineren Linien angegeben, Farbe wird nur spärlich angewendet. Wangen und Lippen sind meist durch ein helles Rot bezeichnet; die Gewänder sind nicht immer, doch öfters mit einer dünnen ungebrochenen Farbe gedeckt. Die ganz ornamental gehaltenen Bäume zeigen stets braune Stämme und Blätter von lebhaftem Grün; Feuerflammen und Blut sind durch ein kräftiges Rot bezeichnet, das Wasser durch grüne Wellenstreifen. Auch Baulichkeiten und Geräte sind oft farbig.*)

Wenig später, 1312, schrieb der Canonicus Benessius für Kunigunde, die Tochter König Ottokars von Böhmen, Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin, das von Frater Colda verfaßte Passionale ab und schmückte es mit einer Reihe illuminierter Zeichnungen aus. Ein Widmungsbild zeigt die Äbtissin unter einem gotischen Bogen thronend, wie sie das Buch von dem knieenden Frater Colda entgegennimmt; hinter diesem kniet der Schreiber Benessius, auf der andern Seite neun Klosterfrauen. Die Köpfe, leicht individualisiert, bezeugen, daß der Künstler Bildnisse der Insassen des Klosters geben wollte. Auf dem dritten Blatt wird in sechs Darstellungen übereinander die Parabel von der entführten und wieder befreiten Braut erzählt. Die Braut, der Ritter zu Pferde, sind Figürchen nicht bloß von feiner Zeichnung, sondern auch von wirklichem poetischen Reiz. Die nun folgenden Bilder zum Passionale, welche den Sündenfall, die Geburt Christi und dann das Erlösungswerk schildern, erinnern vielfach an die Darstellungen der Bibel und der Wenzelslegende des Wellislaus; die gleichen Schuleinflüsse sind zweifellos wirksam gewesen, doch Benessius übertraf die Künstler, welche Wellislaus beschäftigte, an Ernst des Willens und an Energie und Tiefe der Empfindung. Das furchtsame Zurückstreben des Kindes zur Mutter in der Beschneidung (Bl. 6) erinnert ebenso an die rein menschliche Auffassung der Erlösungsgeschichte durch Giotto, wie das hohe Empfindungspathos in der Kreuzabnahme und Grablegung (Bl. 8b) oder in der Begrüßung der Maria durch den auferstandenen Christus als Illustration zu den Worten: Salve mellita mea flos-cula virgo Maria! — Von großartigem Schwung ist die Darstellung der klagenden Maria (Bl. 11), wo auch die malerische Ausführung besondere Sorgfalt zeigt, desgleichen die Vera Icon in bezug auf die Zeichnung und Modellierung wohl die beste Leistung der Zeit (Bl. 10); in diesem individuell durchgearbeiteten Christuskopfe hat der Künstler

*) Auf dem Widmungsbilde am Schlusse liest man: Sta Katerina exaudi famulum tuum Vellislaum. Das bezeugt, daß wenn nicht das ganze Werk, so doch mindestens die Wenzelslegende für einen Wellislaus angefertigt wurde. Zahlreiche Abbildungsproben veröffentlichte Wocel in den Abhandl. d. k. böhm. Ges. d. Wissensch. vom Jahre 1870.

das vollgültigste Zeugnis seiner Begabung gegeben. Nur mit der Darstellung des Bösen fand sich auch Benessius schwer ab; der Räuber in der Parabel und die Büttel in den Leidensdarstellungen sind in gleicher Weise Karikaturen. Die Illustration einer dritten Schrift, über die himmlischen Wohnungen, hat Benessius nicht vollendet. Es finden sich nur drei Darstellungen: Christus als Wegführer in das Paradies (Bl. 18), Mariens Krönung mit der Engels Hierarchie (Bl. 20) und wiederum die Glorie Mariens mit neun Ordnungen der Heiligen (Bl. 22 b). Der für andere Bilder leergelassene Raum blieb unbenutzt.



Krönung Marias; aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde. Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin.

Was die Formensprache im besonderen betrifft, so zeigen die Körper eine schlanke, manchmal überschlanke Bildung, die Gewandung ist bei ruhiger Haltung von gutem weichen Fall, in der Bewegung allerdings läuft sie in unruhiges und dabei schweres Gefältel aus. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann leicht koloriert, die Lichter ausgespart, die Schatten mit dem Pinsel angegeben. Bei einzelnen Darstellungen griff eine ausgeführtere malerische Behandlung Platz, wie z. B. in der klagenden Maria. Einen besonderen künstlerischen Lokalcharakter kann man in diesen Malereien nicht entdecken; ob der Urheber Slawe oder Deutscher gewesen, in jedem Falle ist das Werk auf dem Boden deutscher Kultur- und Kunstentwickelung entstanden und gehört dem Schatze der Denkmäler deutscher Malerei an.*)

*) Prag, Universitätsbibliothek XIV. A. 17. Auf Bl. 1 ist die Eigentümerin (Chunigundis Abatissa monasterii sancti Georgii in castro Pragensi serenissimi Bohemiæ regis

Die beliebtesten Leistungen religiöser Illustration waren jedoch die sogenannten Armenbibeln und die damit verwandten Erbauungsschriften des Heilesspiegel (Speculum salvationis) und der Concordantia caritatis. Wie die Chroniken und Rechtsbücher lassen sie den Gang der Entwickelung das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch verfolgen. Noch dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Armenbibel im Kloster St. Florian an, die in der Formenbildung und in der Durchführung auf der künstlerischen Stufe der Wellislausbibel steht, an die sie auch sonst in den Typen und dem leichten Erzählungston erinnert. Die Illustration beschränkte sich hier auf reine Federzeichnung ohne jegliche Kolorierung. Gleichfalls starke Anklänge an den Stil der Wellislausbibel erkennt man in einem deutschen Speculum salvationis in der großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe; nur zeigen die kolorierten Federzeichnungen öfters feinere Durchbildung in den Köpfen und schlankere Bildung des Körpers, was auf eine etwas jüngere Entstehungszeit weist. Eine Wiener Handschrift (Hofbibliothek Nr. 1198) dürfte gleichzeitig oder doch ganz unerheblich später entstanden sein, nur die verfeinerte Formempfindung und der Sinn für das Anmutige fehlt hier. Überschlanke Körper wechseln mit allzu gedrungenen, roh naturalistische Züge mit den Ergebnissen sorgfältiger Beobachtung. Der Joseph in der Geburt Christi ist über dem Streben des Illustrators, zu charakterisieren, eine burleske Persönlichkeit geworden, im Kampfe Davids mit Goliath ist in Goliath eine prächtige Rittergestalt der eigenen Zeit dargestellt; in der Darstellung eines Henkers im Kindermord hat der Zeichner nicht vergessen, in dem geöffneten Munde die obere Zahnreihe anzudeuten. Am besten ist immer die Gewandung behandelt. Die Bilder der ersten Blätter sind leicht — nur in den Schatten etwas kräftiger — angetuscht, später fehlt die Färbung ganz. Die Armenbibel der Konstanzer Lyceumsbibliothek zeigt eine noch einfachere Mache, eine noch naivere Auffassung der Gesetze künstlerischer Komposition, wenngleich sie zwei bis drei Jahrzehnte später als die vorgenannten Armenbibeln entstanden sein dürfte. Dagegen gestaltet der Zeichner mit voller Selbständigkeit die überlieferten Motive und belebt sie durch eine entzückende Lauterkeit rein menschlicher Empfindung. Wenn in dem Opfergang der Anna Maria nach echter Kinderart dem Oberpriester in das Auge greift, wenn in der „Rückkehr aus Ägypten“ das Christuskind die Ärmchen nach dem rückwärts schreitenden Joseph breitet, so sind dies Züge, welche unmittelbare Beobachtungen des Künstlers wiederspiegeln. Auch das Überraschende fehlt nicht. Der zum Opfer schreitende, Fackel und Schwert tragende Abraham mutet wie ein aus einem antiken Relief entlehnter Opferpriester an. In den Köpfen, besonders der Propheten, zeigt sich ein starker Hang zu charakterisieren, die Gewandung ist trotz der einfachsten Zeichnung meist auffallend gut verstanden und im Wurf nicht selten von wirklichem Adel. Etwas jünger dürfte das Speculum humanae salvationis in der Stiftsbibliothek von Kremsmünster sein, das aber nichtsdestoweniger in der Formensprache, der Komposition und Technik stark an Leistungen des dreizehnten Jahrhunderts erinnert. Die meist nur in den Fleischpartieen leicht

domini Ottocari secunda filia), der Verfasser der Erbauungsschrift und der Schreiber und Illustrator (Benessius canonicus st. Georgii scriptor ejusdem libri) genannt. Abbildungsproben aus dem Passionale in den Mitteilungen d. österr. Zentralkommission Bd. V. (1860) S. 75 fg.

kolorierte Federzeichnung hebt sich von farbigem Grunde (rot oder blau) ab; die Köpfe haben noch viel Typisches, die Komposition greift öfters auf alte Vorbilder zurück. Eine Armenbibel in München dagegen (Cod. germ. 20), die um 1360 entstanden ist, überrascht in ihren Illustrationen durch den unverblümten Naturalismus der Charakteristik, deren Derbheit nicht selten in das Gebiet der Karikatur streift. Wie in den Illustrationen Johanns von Speyer ward hier der Wirklichkeit ohne Bedenken zu Leibe gegangen, schon strebte der Illustrator nach den gleichen Zielen, nach welchen die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts mit allem Ernst und eingehender Arbeit ringen sollte. Die bald derben, bald überschlanken Gestalten tragen meist Modetracht; erscheinen die Helden des Alten Testamentes doch manchmal in den vornen und neben zugenestelten, hart gespannten Wämsern und Schuhen mit überlangen Schnäbeln, die seit Beginn der sechziger Jahre beliebt geworden waren. Die derbe Zeichnung ist mit Wasserfarbe leicht koloriert. Ein Speculum humanae salvationis



Aus der Armenbibel der Lyceums-Bibliothek zu Konstanz.

in der Ambraser Sammlung in Wien dürfte kaum älter als die vorgenannte Armenbibel sein, entbehrt aber, ohne in der Zeichnung strenger zu sein, jener naturalistischen Züge, durch welche die Illustrationen der Münchener Bibel so interessant werden. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung; trotzdem lasten noch die runden, selten individualisierten Köpfe mit Schwere darauf. Die künstlerische Technik entspricht der der Münchener Handschrift. Eine weit edlere künstlerische Leistung sind die in gleicher Technik durchgeführten Illustrationen der Concordantia caritatis im Kloster Lilienfeld, die kurz nach 1350 an Ort und Stelle entstand. Von den beiden Künstlern, welche hieran thätig gewesen, verbindet der tüchtigere in hervorragender Weise feines Stilgefühl mit liebenswürdiger Beobachtung der Wirklichkeit. Seine Köpfe sind, ohne typisch zu sein, von zarter Anmut, die schlanken Gestalten von guten Verhältnissen, die Gewandung von einfachem schönen Wurf. Dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts gehört das Speculum humanae salvationis im Stadtarchiv von Köln, und dann die etwas jüngere Summa caritatis in der Liechtenstein-Bibliothek in Wien. Die Illustrationen der Kölner Handschrift — ohne Schattengebung leicht kolorierte

Umrißzeichnungen — stehen in bezug auf künstlerische Durchführung auf einer äußerst niedrigen Stufe, doch sind sie von entwickelungsgeschichtlichem Interesse, weil sie beweisen, daß selbst ein Künstler von äußerst geringem Vermögen die Anlehnung an das Typische scheute und durchaus nach charakteristischen Bildungen strebte. Daß er es dabei im wesentlichen nur zu Karikaturen brachte, kann doch über seine Absicht, mit der er der Zeit zu dienen strebte, nicht im Dunkel lassen. Die Concordantia caritatis in der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek, deren Illustrationen kaum früher als zwischen 1420 und 1430 entstanden sein mögen, zeigen bereits den Sieg jener naturalistischen Strebungen, aber in einer mehr geläuterten Kunstsprache. Trotz der handwerklichen Durchführung — auch im Sinne der Arbeitsteilung — gehören sie bereits einer Kunstepoche an, in welcher längst nicht mehr die Buchmalerei, sondern die Tafelmalerei die Führung der Entwickelung übernommen hatte.*)

*) Die Abbildungen der Armenbibel im Stifte St. Florian in Österreich o/E. gab A. Camesina mit Erläuterungen von G. Heider heraus. Wien 1863. — Die Armenbibel der Konstanzer Lyceumsbibliothek veröffentlichte Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz: Biblia Pauperum. Nach dem Original herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet. Zürich, 1867. Verlag von Leo Wörl. Proben aus den Armenbibeln von St. Florian, der Wiener Hofbibliothek, der Münchner Bibliothek, dem Speculum von Kremsmünster, der Ambraser-sammlung und des Kölner Stadtarchivs, endlich aus der Concordantia des Klosters Lilienfeld und der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek giebt Heider in seiner ausgezeichneten Abhandlung: Beiträge zur christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. V. Band (1861). Die Erklärung des Zweckes der Armenbibel als Malerbuch, d. h. als kirchliche Regulative für den Künstler, um ihn vor sachlichen Irrtümern und Neuerungen zu schützen, wie sie die Herausgeber der Konstanzer Armenbibel geben, ist sicher unrichtig. Der zunehmende Drang nach Erbauung und Belehrung in Laienkreisen hat diese Bilderbibeln so beliebt gemacht; es war kein Vergessen, sondern das Fortleben ursprünglicher Bestimmung, als sie im fünfzehnten Jahrhundert wirklich religiöses Volksbuch wurden. Über die Einrichtung nur wenige Worte. Der Inhalt der Armenbibel (der Name trat erst später zur Sache) ist das Leben Jesu, doch so, daß jedem Ereignisse aus der Geschichte Christi zwei vordeutende aus der Geschichte des Alten Testaments beigefügt sind, also z. B. dem Abendmahl das Opfer Melchisedechs und das Mannaeinsammeln — dann je vier Propheten, welche das Ereignis nach Auslegung der Kirchenväter vorverkündet haben. Im Speculum humanae salvationis ist der Stoff reicher, aber die Strenge der Anordnung schon getrübt. Jedes Ereignis des Neuen Testamentes ist nicht mehr von zwei, sondern von nur einem vordeutenden Ereignis begleitet; dieses aber nicht immer dem Alten Testamente entnommen, sondern es werden auch Parabeln des Neuen Testamentes, Szenen der Apokalypse, ja selbst in einzelnen Fällen Ereignisse der alten Geschichte, oder selbst Darstellungen aus dem Physiologus als Typen verwendet. Die Concordantia caritatis ist eine Erweiterung der Armenbibel von sehr scholastischer Färbung. Zu dem Ereignisse des Neuen Testamentes treten zunächst die zwei typologischen des Alten und die vier Propheten, dann aber zwei dem Naturleben entnommene Vorstellungen, welche zu dem neutestamentlichen Ereignis in symbolischer Beziehung stehen. Also z. B. Neues Testament: Taufe Christi umgeben von David, Ezechiel, und Personifikationen von Canticus und Leviticus. Altes Testament: Moses gießt ein Gefäß Wasser über Aarons Kopf; Helisäus gießt Wasser über die Hände des Helias; endlich darunter zwei Hirsche aus einer Quelle trinkend und zwei Adler, von welchen einer zur Sonne auffliegt. Die Zusammenstellung der Concordantia caritatis rührt von dem Mönch Ulricus her, der 1345 bis 1351 als Abt dem Kloster Lilienfeld vorstand, dann aber diese Würde niederlegte, um sich ausschließlich geistiger Betrachtung zu widmen.

Bibeln, Rechtsbücher, Chroniken standen dem Herzen und dem Geiste des Volkes nahe; die Illustration derselben bildete die Hauptaufgabe, welche die volkstümliche Richtung der Buchmalerei zu lösen hatte; dem entspricht es, daß die ersten Leistungen der eigentlichen Miniaturmalerei dieses Zeitraumes, welche, wie erwähnt wurde, französischen Einfluß erfuhr, in der Illustration höfischer Dichter bestanden, welche noch immer eine Lieblingslektüre vornehmer Frauen und Herren bildeten.

Eines der ältesten, wenn nicht das älteste Denkmal der französischen Illustrationstechnik in Deutschland ist die ihrem Hauptteile nach ungefähr 1280 in Süddeutschland, wahrscheinlich in der Nähe von Konstanz entstandene Liederhandschrift in der Handbibliothek der Könige von Württemberg, welche von ihrem früheren Aufbewahrungsorte her die Weingartner genannt wird. Die fünfundzwanzig Bilder, welche die Handschrift enthält, führen Dichter der Lieder vor, stehend, sitzend und nachsinnend, im Gespräch mit der Geliebten, auf der Jagd, kampfgerüstet, zur Jagd oder zum Turnier ausreitend. Die Umrisse sind mit schweren schwarzen Strichen gezogen, die Lokalfarben füllen gleichmäßig ohne jede Modulation des Tons die Flächen aus. Die Zeichnung im Nackten und die Faltenmotive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die deckende Farbe hineingezogen. Im Gesichte sind die hellsten Lichter durch ausgespartes Weiß (Pergament) angegeben. Ein helles Gelb, kräftiges Rot und Grün sind die wesentlichsten Töne der Farbenskala. Die Gestalten sind ausgebogen schlank, die schematisch gezeichneten Köpfe zeigen ein regelmäßiges Oval, im übrigen aber machen sie den Eindruck des kindlichen Unausgereiften, wie die auf den Bildern der Tristanshandschrift. Die Bäume haben noch ein pilzartiges Aussehen; in der Architektur der Throne treten nur einmal gotische Formen auf.*) Auf Naturwahrheit nimmt weder die Farbe noch die Zeichnung Rücksicht. Es erscheinen Pferde von ziegelroter und gelber Färbung, das Haar hat regelmäßig den Ton eines hellen Goldgelb. An der Grenzscheide des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts steht jene berühmte Liederhandschrift der Pariser Bibliothek (Nr. 7266), welche eine litteraturgeschichtliche Sage mit dem Namen der Züricher Familie Manesse in Verbindung gebracht hat. Die Handschrift enthält 141 Bilder, doch sind diese von mindestens drei verschiedenen, sehr ungleich geschulten und ungleich begabten Händen. Einzelne Bilder erinnern so sehr an die Weingartner Handschrift, daß man, wenn nicht auf unmittelbare Abhängigkeit von dieser, doch auf ein gemeinsames Vorbild schließen muß. Die künstlerische Durchführung jedoch steht in der Pariser Handschrift in der Mehrzahl der Bilder unvergleichlich höher als in der Weingartner Die Technik ist wesentlich die gleiche. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, diese mit leicht aufgetragenen Wasserfarben ausgefüllt, und dahinein dann wieder die feinere ausführende Zeichnung, dann die Schatten mit der Feder oder spitzem Pinsel aufgetragen. In einzelnen Bildern wurde, abweichend von der Weingartner Handschrift, die Schattierung durch Abstufen des Lokaltons erzielt. Gold und Silber wurden vielfach angewendet. Heinrich VI. und Konradin eröffnen die Schar

*) Eine Veröffentlichung der Bilder findet sich in der von Pfeiffer besorgten Ausgabe der Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart, Litterarischer Verein, 1843.

der Minnesänger, dann folgen dem gesellschaftlichen Range nach geordnet die übrigen Sänger bis zu den Meistern herab. Nicht als bloßes Bildnis, sondern als Mittelpunkt einer Handlung wird in der Regel der Dichter vorgeführt. So wird das ritterliche Leben in Krieg und Frieden geschildert — ohne Tiefe, aber doch mit Anmut. Turnier und ernster Kampf, Szenen der Belagerung, Jagd und Spiel, zierliche Zwiesprache, Tanz und Musik und Minnewerben werden vorgeführt, oder wir sehen den Dichter als solchen, schreibend, diktierend, Lieder überreichend oder durch andere Hand übersendend. König Konradin läßt fröhlich den Falken steigen, König Wenzel nimmt die Huldigung der Spielleute entgegen, Markgraf Otto von Brandenburg sitzt mit seinem Gespons am Schachbrett, während unten die Spielleute blasen und den Cymbal schlagen, Graf Rudolf von Stubenburg sitzt sinnierend und skandierend in einer Rosenlaube eingesponnen, Friedrich von Hausen ist zu Schiff und läßt sein Schriftband auf den Wellen schaukeln, Wolfram von Eschenbach steht streitgerüstet neben seinem gesattelten Pferd, und Walther von der Vogelweide erläutert seine eigenen Worte (wie in der Weingartner Handschrift):

Ich sas uf ainem staine
do dahte ich bain mit baine.

Konrad von Altstetten hält trauliche Waldesrast mit seiner Geliebten, und Jakob von Wart erscheint sogar im Bade unter der Linde von schönen Mägdlein bedient.

Die Anordnung der vorgeführten Szenen ist viel freier, bewegter als in den Darstellungen der Weingartner Handschrift, die vorgeführten Personen in der Bewegung lebhafter, ungezwungener. Der Formenkanon ist im wesentlichen hier und dort derselbe, aber die Köpfe, obwohl von gleicher Jugendlichkeit und weichlicher Anmut, doch schon individueller, die Charakteristik der Bauern in der Darstellung zu Neidhart sogar von naturalistischen Zügen nicht frei. Die Gewandung durchgearbeiteter in ihren Motiven. Eingehendes Naturstudium zeigt sich zwar nirgends, doch sind die Körperverhältnisse im allgemeinen richtig. Am sorgsamsten ist die Wiedergabe äußeren Beiwerks, der Geräte, Waffen, Rüstungen, Banner und Fahnen. Äußerlicher symbolischer Behelfe, den Abstand der Stände durch den Unterschied körperlicher Größe zu bezeichnen, bediente sich auch hier der Künstler. Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulsschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen.*)

Schon weiter vorgeschritten ist die malerische Behandlung in den Bildern einer Abschrift des Wilhelm von Oranse, welche Landgraf Heinrich von Hessen 1334 anfertigen ließ. Die Handschrift enthält 35 vollendete und 25 unvollendete Bilder. Die Zeichnungen dazu rührten sämtlich von einer Hand her, in der malerischen Ausführung trat ein Wechsel der Hand ein und sie blieb später überhaupt weg. In solchem Zustande gewährt gerade diese Handschrift einen tieferen Einblick in die

*) Abbildungen bei von der Hagen-Mathieu: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850; dann im Atlas zu v. d. Hagens Bildersaal altdeutscher Dichter, ferner einzelnes in den Mitteil. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich; Bd. VI. und Bd. XIII. in 2. Abt. Eine vollständige Publikation steht bevor.

künstlerische Arbeitsführung und in die Werkstattpraxis. Zunächst wurde hier die Komposition in Umrißzeichnung mit der Feder für die vollständige oder doch eine

herzoge heinrich vō presselā XV.



Herzog Heinrich; aus der Pariser Liederhandschrift (sog. Manesse-Handschrift).

große Reihe der Darstellungen entworfen; dann folgte die malerische Ausführung, doch so, daß nicht etwa Bild um Bild in einem durchgeführt ward, sondern recht

handwerklich wurde der bestimmte Farbenton, den man gerade zubereitet hatte, ausgemalt, indem nacheinander die einzelnen Zeichnungen vorgenommen wurden. Waren so die Massen illuminiert, so wurden nun im Gewande die Schatten hineinmodelliert, in den Fleischteilen aber die Zeichnung wieder mit der Feder oder ganz spitzem Pinsel auf die Farbe aufgetragen. Wie stark die Absichten des Zeichners auf solche Weise oft durch den Illumineur gestört werden konnten, sieht man hier deutlich. Die bloßen Umrißzeichnungen am Schlusse der Handschrift stimmen an Schwung und Adel der Linien ganz mit den ersten ausgeführten dreißig Bildern überein, dagegen haben die folgenden fünf Bilder durch den Koloristen

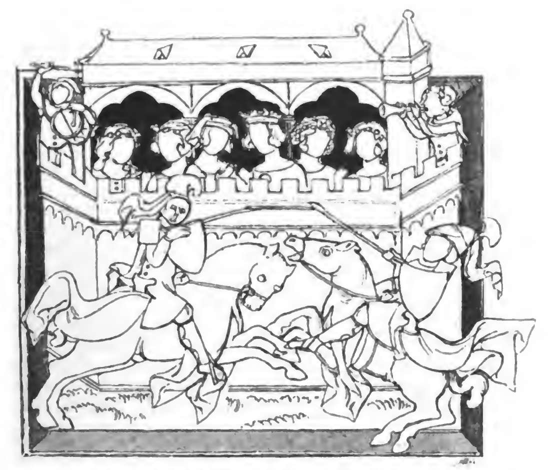
Aus dem Wilhelm von Oranse in Kassel (Fol. 11).

einen grundverschiedenen Charakter erhalten; die derbe breite Malweise hat die feine Federzeichnung der Umrisse meist ganz vertilgt, die rohe Modellierung der Fleischteile den Gesichtern den Schein des aufdringlich Charakteristischen gegeben, der den Zeichnungen und den ersten dreißig Bildern vollständig fern blieb. In diesen findet man die zarten Formen, die kindlichen Typen wieder, welche in der Weingartner und der Pariser Liederhandschrift erscheinen, die gleiche fein zeichnende Behandlung des welligen Haars mit dem Lockenkranz über der Stirne wie dort. In den zahlreichen Turnier- und Kampfszenen spricht die Sicherheit der Bewegung, in ruhigen Situationen besondere Milde und Anmut an; auch mit der Perspektive weiß der Künstler sich schon besser abzufinden, wie unter andern der in voller Vordersicht genommene Reiter auf Fol. 12b beweist. Die Bilder heben sich zumeist von Tapetengrund, seltener von Goldgrund ab.*)

*) Kassel, kgl. Bibliothek, Mss. poet. et rom. fol. 1. Die Handschrift zählt 394 Blatt. Am Schlusse die Bemerkung, daß Heinrich zu Ehren des heiligen Wilhelm, Markgrafen von Aquitanien, von der Dichtung Wolframs diese Abschrift habe anfertigen lassen im Jahre 1334,

Bereits in den späteren Bildern des Willehalm hatte sich der Fortschritt von der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung zu der eigentlichen auch im Nackten modellierenden Guachemalerei, wenn auch unbeholfen, angekündigt.

In Frankreich hatte sich dieser Umschwung schon früher vollzogen. Bei vor-



Eine der unvollendeten Miniaturen im Wilhelm von Oranse. Kassel.

wiegend zeichnender Behandlung, zarter Färbung zeigen doch schon alle hervorragenden Leistungen der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts sorgfältige Modellierung;

---

und die Verordnung, daß dieselbe von den Erben nie veräußert werden dürfe „nunquam alienandum sed apud suos heredes perpetuo permanendum". Am Anfang Christus in der Mandorla mit den Evangelistenzeichen, dann der Bilderinitial A mit dem Dichter und reichem Rankenwerk von Drolerien belebt, darunter auch der Schreiber, der einem die Geige spielenden Affen zuhört. Die Zeichnungen gehen bis Blatt 56, sie nehmen stets einen Teil einer Kolumne ein. Es ist wahrscheinlich, daß der Zeichner auch die zeichnende Durchführung des Nackten übernahm; die Bilder von Fol. 30 an bis 35 zeigen die gröbere Hand; von Fol. 35 an sind die Bilder unvollendet, es sind erst drei Töne aufgetragen, rot, blau, violett (Gewänder, Architekturen). Die nackten Teile, Gesichter, Hände, zeigen nur den Umriß, ein Zeichen, daß die ausführende Behandlung erst nach der Illuminierung erfolgte. Von Fol. 50 an sind nur Umrißzeichnungen ohne jegliche Farbe vorhanden. Von Fol. 56b an sind die Stellen im Texte ausgespart, wohin ein Bild treten sollte.

bald machte man den technischen Fortschritt, daß man die Bilder vollständig mit dem Pinsel ausführte, womit zugleich energischere Modellierung und kräftigere Färbung vereint waren. Die Entwickelung hätte nun wohl auch in Deutschland ohne unmittelbare Einflußnahme Frankreichs den gleichen Weg genommen; immerhin ist es nicht bloßer Zufall, daß die Prager Miniatorenschule zuerst als Trägerin dieses Fortschritts in der Entwickelung auftritt. Die Prager Miniatorenschule ist Hofschule, ihr Schützer und Gönner ist Karl IV., der zwar deutscher Herkunft, doch aber seine Ausbildung am prachtliebenden Hofe der Valois erhalten, französische Sitten und Umgangsformen sich zu eigen gemacht hatte.

Karl IV. war kein abenteuersüchtiger, verschwenderischer Herrscher wie sein Vater Johann; doch mit schlauem Weltverstand verband er echte Religiosität und ein Stück Idealismus, ja selbst Mystizismus. Gleich nach seiner Rückkehr aus Frankreich, als er die Verwaltung Mährens und bald auch die Böhmens übernommen hatte, rief er eine umfassende Kunstthätigkeit ins Leben, welche Prag zu einem Mittelpunkt deutscher Kunstentwickelung machte. Mit seiner Bauthätigkeit hing es zusammen, daß Prag der älteste Mittelpunkt einer deutschen Malerschule wurde, wie später dargethan werden wird. Doch auch die Buchmalerei nahm teil an diesem glänzenden Aufschwung künstlerischen Lebens nicht bloß mittelbar, sondern auch unmittelbar; denn es ist kaum zu zweifeln, daß er die Lust seiner französischen Verwandten an Büchern und deren prächtiger Ausstattung mit nach Prag brachte. Und mit dieser auch die Vorbilder und vielleicht auch einen oder den anderen französischen Enlumineur. Kein Wunder, daß deshalb in der Prager Buchmalerei der französische Einfluß in ganz besonderer Stärke sich geltend machte. Die äußerlichen Zeichen dieses Einflusses liegen weniger in der Technik, deren Weg von der zeichnenden zur modellierenden Behandlung, wie schon angedeutet wurde, vorgeschrieben war, als in der Ornamentik, welche die französischen Grundsätze zur Richtschnur nahm Wie in Frankreich, trat jetzt das Dornblattmuster zurück, um reicheren naturalistisch behandelten Formen der Pflanzenwelt Platz zu machen. Sehr merkbar macht sich die Profilierung der gotischen Steinmetzarbeiten. Dieses nun viel üppiger gehaltene Rankenwerk ist wie früher durch Vögel und Vierfüßler, vor allem aber durch die „Droleries“ reich belebt, und wie die französischen Enlumineurs haben auch die Prager in diesen Droleries Vorwürfe des Alltagslebens mit satirischer oder burlesker Laune behandelt. In der eigentlichen Figurenmalerei blieben die Prager Buchmaler hinter den besseren französischen Miniatoren an eingehender Individualisierung zurück. Vielleicht trug daran weniger das Unvermögen der Künstler, als die nachwirkende Kraft des Formenideals, welches die Dichterschöpfungen feierten, schuld. Wie in Frankreich, wurde für die Hintergründe Teppichmusterung beibehalten; hat man sich doch auch in Frankreich erst am Ende des Jahrhunderts, und dann noch in seltenen Fällen, entschlossen, die Menschen in die Landschaft hinauszustellen, nicht zum geringen Teile infolge der immer mächtiger werdenden Anregungen, welche die französische Illuminierkunst durch Flandern und Brabant erfuhr. Das bezeichnendste Denkmal der neuen Richtung aus der Zeit Karls IV. ist das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johannes von Neumarkt, Bischof von Leitomischl (1353—1364), im böhmischen Museum zu Prag. Die biblischen Bilder sind als Initialfüllung verwendet; das Rankenwerk,


simul ac beatam ducere vitam. Prestet hoc
nobis deitas beata patris ac nati pariterque sancti
spiritus cuius reboat in omni gloria mundo.
Amen. In primo noct. a. Servite domino. ps.
Beatus vir qui non abiit in consilio impi-
orum et in via peccatorum non stetit; et in kathe-
dra pestilentie non sedit. Sed in le-
ge domini voluntas eius; et in lege
eius meditabitur die ac nocte. Et erit
tamquam lignum quod plantatum
est secus decursus aquarum: quod fructum
suum dabit in tempore suo. Et folium
eius non defluet; et omnia quecumque
faciet prosperabuntur. Non sic impii

Aus dem Liber Viaticus des Joh. von Neumarkt.

Prag, Böhm. Museum.

welches von diesen ausläuft, zeigt nicht das Dornblattmuster, sondern breites, kräftiges Blattwerk in reicher Farbenpracht, aus welchem die Halbfiguren von Propheten oder Altvätern hervorschauen; an den dünnen Stämmen klimmen Engel empor, der untere Querstamm wird von Szenen belebt, welche in der Art der Droleries Szenen aus der biblischen Geschichte oder aus dem Alltagsleben, oft mit den köstlichsten naiven Zügen ausgestattet, vorführen. Mehrmals erscheint am unteren Rande des Blattes der Eigentümer des Buches, Johannes von Neumarkt, mit seinem Wappen. Zu den besten Darstellungen gehört die Anbetung der Könige (Bl. 87), Joachim und Anna (Bl. 201), der Tod Mariens (Bl. 254) und Anna Selbdritt (Bl. 261 b). Mit der sauberen, sicheren Formengebung verbindet sich in diesen Darstellungen liebenswürdige Wärme der Empfindung, die mit anheimelnden, rein menschlichen Zügen den Hergang ausstattete. Die frühere zeichnende Behandlung ist hier schon ganz der Ausführung mit dem Pinsel gewichen, die durch wohl verstandene Abstufung der Töne bereits den Schein plastischer Rundung zu erzielen vermochte. Die Stufenleiter der Töne ist eine umfangreiche; nur so ward es dem Maler schon möglich, ungebrochenes Zinnoberrot und leuchtendes Blau anzuwenden, ohne in das Grelle und Bunte zu verfallen. Gleiche Trefflichkeit der malerischen Ausführung ist den beiden Vollbildern im Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366): Mariens Opfergang und die Verkündigung, eigen (Prag, Böhmisches Museum). Auch die Formen sprechen durch Liebreiz an, zeigen aber allerdings bei näherem Zusehen eine sehr mangelhafte Durchbildung.*) Von einer minder geschickten Hand wurde das Orationale des Arnestus mit drei Bildern geschmückt, von welchen das eine Christus am Kreuze, das zweite die thronende Madonna und das dritte den Eigentümer, den Bischof Arnestus knieend, darstellt (Prag, Böhmisches Museum). Dagegen stehen wieder den Bildern des Reisebreviers des Johannes von Neumarkt die Miniaturen in dem prächtigen Missale des Johann Očko von Wlaschim, des Nachfolgers des Arnestus auf dem bischöflichen Stuhle, nahe (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels). In dem 1376 vollendeten Pontifikalbuch des Albert von Sternberg, fünften Bischofs von Leitomischl (in der Bibliothek des Stiftes Strahow bei Prag), weckt das stärkste Interesse das Widmungsbild, auf welchem zur Rechten Christi Kaiser Karl IV., zur Linken der Bischof Albert von Sternberg knieen. Daß der Künstler darin mit Erfolg Naturwahrheit anstrebte, beweist die Übereinstimmung der Darstellung Karls mit anderen verbürgten Bildnissen dieses Kaisers. In den übrigen Darstellungen (Initialbilder), welche, dem Inhalt des Buches entsprechend, liturgische Handlungen zum Gegenstande haben, zeigt sich bei Trefflichkeit der Mache eine derbere Formensprache, die immerhin auf die stärkere Einflußnahme der provinziellen Manier zurückzuführen sein dürfte. In den Abbildungen, mit welchen wahrscheinlich noch zu Karls Zeit der Illustrator das von Thomas Stitny (starb kurz nach 1400) in tschechischer Sprache abgefaßte Lehrbuch christlicher Wahrheiten ausstattete (Prag, Universitätsbibliothek, XVII, A. 6.), tritt ein derber realistischer Zug, namentlich in der Zeichnung der Männerköpfe, noch deutlicher hervor, verbindet sich aber mit dem höfischen Sinn für das Gefällige und Anmutige zu hoher poetischer Gesamtwirkung. Auch die

*) Eine Abbildung der Verkündigung in Lichtdruck im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. II.

Modellierung des Nackten, die Gewandbehandlung stehen noch auf der Stufe guter französischer Handschriften jener Zeit. Die meisten Bilder sind als Initialfüllungen verwendet, nur die Darstellungen der Sakramente sind selbständig in den Text hineingesetzt.



Aus Thomas Stitnys Lehrbuch christl. Wahrheiten (Prag. Univ. Bibl.).

Die Handschriften, welche die Regierungszeit Karls vertraten, führten in bezug auf die Initiative nur auf die Umgebung des Kaisers, nicht auf diesen selbst zurück; große künstlerische Unternehmungen standen ihm näher, und wahrscheinlich brachte er auch schon aus Frankreich einen bedeutenden Büchervorrat mit. Um so größer ist die Zahl der Bilderhandschriften, welche unmittelbar mit dem Namen Wenzels, des Sohnes Karls, verknüpft sind. Eine leidenschaftliche, stark sinnliche Natur, hat Wenzel trotz guter Anlage und tüchtiger Bildung die Kulturbewegung, welche von seinem Vater ausgegangen war, nicht mehr zu fördern vermocht, weil ihm über seinen sittlichen Ausschreitungen nicht bloß die idealen Impulse, sondern auch die feinere Sinnlichkeit, welche zu geistigen Genüssen befähigt, abhanden gekommen war. Es ist überraschend, wie schnell unter Wenzel das künstlerische Gewissen erschlaffte, das ganze künstlerische Schaffen sich verflachte. Nicht daß, wie man meinte, unter Wenzel eine derbe provinzielle Richtung die höfische verdrängte. Der höfische Geist kam abhanden, derbe, selbst rohe Empfindung, Mangel an Anstandsgefühl und Gefühl für das Schickliche kamen öfters zum Durchbruch, aber in stilistischer Beziehung blieb die höfische Richtung herrschend; sie ward nur Manier, und darüber entwich ihr die Gediegenheit der Zeichnung, der feinere Reiz der Farbe und die Zierlichkeit und Anmut der Formen. Die hellen, kräftigen Farben der Gewänder stehen oft ohne feinere Übergänge nebeneinander, in der Modellierung des Fleisches trifft man nur selten auf jene sanftverriebenen zarten grauen Töne, in welchen z. B. in den Bildern des Mariale die Schatten angegeben wurden, man hastete und wurde deshalb schlendrisch in der Arbeitsführung. In den Verhältnissen der Figuren suchte man der höfischen Ästhetik treu zu bleiben; doch macht sich die Unsicherheit in der Durchbildung der Formen hier in noch höherem Maße merkbar, als in den Handschriften aus der Zeit Karls. Die Köpfe sind entweder eine verflachte Wiederholung des höfischen Ideals, oder sie sind von aufdringlicher und mit den derbsten Mitteln wirkender Charakteristik. Nur wo der Illustrator die Aufgabe hatte, unmittelbar an die Natur heranzutreten, aus dem intimen Leben Wenzels selbst heraus Ereignisse zu gestalten, geht ein frischer und erfrischender Zug durch die Darstellung.

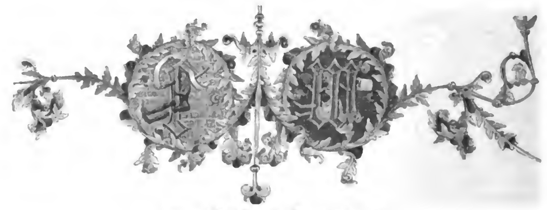
Die älteste der für Wenzel hergestellten Bilderhandschriften ist der Willehalm von Oranse in der Ambraser Sammlung in Wien, die laut Inschrift 1387 vollendet worden ist. Die Zahl der Bilder darin — sie sind als Initialfüllungen verwendet — ist sehr groß; die Ausführung derselben ist von ungleicher Güte, an der handwerklichen Durchführung derselben waren eben ungleichmäßig begabte und ungleichmäßig geschulte Hände thätig. Nach den vielen öden, einförmigen Darstellungen ritterlichen Lebens spricht der Illustrator um so mehr an, wenn er gleichsam in Form einer Improvisation, sei es am Rande, sei es als Füllung eines Blattornamentes, wohl auf kaiserliche Anordnung selbst, das Liebesverhältnis Wenzels zu einem Badmädchen in der Art der Droleries schildert. Bei dem wechselnden Typus des Mädchens hier wie in anderen Handschriften kann an Bildnistreue nicht gedacht werden; nur die welligen dichten Flechten und der sinnliche Reiz der Gestalt kehren, wie hier auf



Aus Thomas Stitnys Lehrbuch christlicher Wahrheiten. Prag. Universitätsbibliothek.

Bl. 2 und Bl. 57, so auch in den Darstellungen des Badmädchens in späteren Handschriften immer wieder. Viel öfter als hier hat diese unheilige Liebschaft Wenzels in einem heiligen Buche Unterkunft gefunden, in der deutschen Bibelübersetzung (Wiener Hofbibl., Kat. 2759—2764), welche im Auftrag des Martin Rotlev für Wenzel angefertigt wurde (1400 ist Rotlev bereits verstorben). Es sind sechs Bände, von welchen aber nur der erste den vollständigen Bilderschmuck erhalten hat, der zweite, dritte und fünfte einen Teil, der vierte und sechste aber, wohl infolge des Todes des Auftraggebers, ganz ohne Bilder blieb. Es waren mehrere Hände thätig; das bezeugt schon die wechselnde Güte der einzelnen Illustrationen und die Verschiedenheit der Formenanschauung; und wenn die Künstler nicht aus verschiedenen Gegenden Deutschlands stammten, so haben sie doch verschiedenen Einfluß erfahren, wie denn kölnischer und fränkischer wiederholt merkbar wird. Die Bilder sind bald als Initialfüllung, bald in den Text hineingeschoben angebracht. Mit den biblischen Darstellungen wechseln solche aus dem intimen Leben Wenzels. Der König sitzt in der Badstube,

von einem oder von zwei leicht bekleideten Mädchen bedient. Das eine der beiden Bademädchen erscheint auch manchmal in vornehmer Gewandung, so einmal als Königin gekleidet neben Wenzel auf dem Throne (Bibel I, Bl. 2a); doch fehlt dabei nicht ihr Abzeichen, der Waschtrog. Wiederholte Andeutungen, oft liebenswürdig symbolischer Art, fehlen nicht, welche auf das innige Verhältnis zwischen König und Bademädchen deuten. Mehr als in den biblischen Bildern spricht in solch intimen Szenen aus dem Leben Wenzels ein feines Gefühl für die Natur sich aus. Anmutige Formen, ungezwungene Bewegung, ja selbst poetischer Reiz der Stimmung, welche Bedenken über das Frivole der Situation nicht aufkommen läßt, sind besonders diesen Darstellungen eigen. Dagegen verletzt in mehreren biblischen Bildern die Unlauterkeit der Phantasie, welche mit sichtlichem Behagen die intimsten Hergänge des Geschlechtslebens zum Gegenstand der Schilderung macht (z. B. Loths Verkehr mit seinen Töchtern, I, Bl. 17; Dinas Schwächung, I, Bl. 36 u. s. w.), oder die Roheit der



Aus der Bibel Wenzels. Wien, Hofbibliothek.

Empfindung, wie sie in Isaaks Beschneidung (I, Bl. 14b) zum Ausdruck kommt. Hier wurden die Neigungen Wenzels, für den die Bibel bestimmt war, doch über Gebühr berücksichtigt. Die flüchtige mechanische Art der Arbeit tritt überall da zu Tage, wo eine Biegung oder Wendung des menschlichen Körpers eine eingehendere Kenntnis der Formen fordert, und ebenso hat auch wieder alles Raumgefühl, das die Buchmalerei in Karls IV. Zeit unleugbar besessen, den Illustratoren der Wenzelsbibel gemangelt. Zu den besten biblischen Bildern gehört die Erschaffung Evas, welche zugleich bezeugt, daß man dem Landschaftlichen Zugeständnisse zu machen bestrebt war. Von anderen und jedenfalls tüchtigeren Händen rühren die Bilder der Abschrift der goldenen Bulle her, die im Auftrage Wenzels im Jahre 1400 angefertigt wurde (Wien, Hofbibliothek, No. 338). An der inneren Seite des Titelblattes wiederum als Arabeskenfüllung Wenzel und in Runden seitwärts zwei und drei Bademädchen in anmutiger und freier Haltung, von feiner, sorgfältiger Zeichnung. Von Darstellungen, die den Inhalt der Bulle erläutern, spricht das sauber ausgeführte Bild auf Blatt 2 besonders an, das eine auf den Bruch des Landfriedens bezügliche Szene bringt. Auf der Höhe die Ritter und Rächer, unten in der Waldschlucht die Räuber bei der frevelnden That. Trefflich sind auch Blatt 56, der Bischof zu Pferde, Blatt 36,

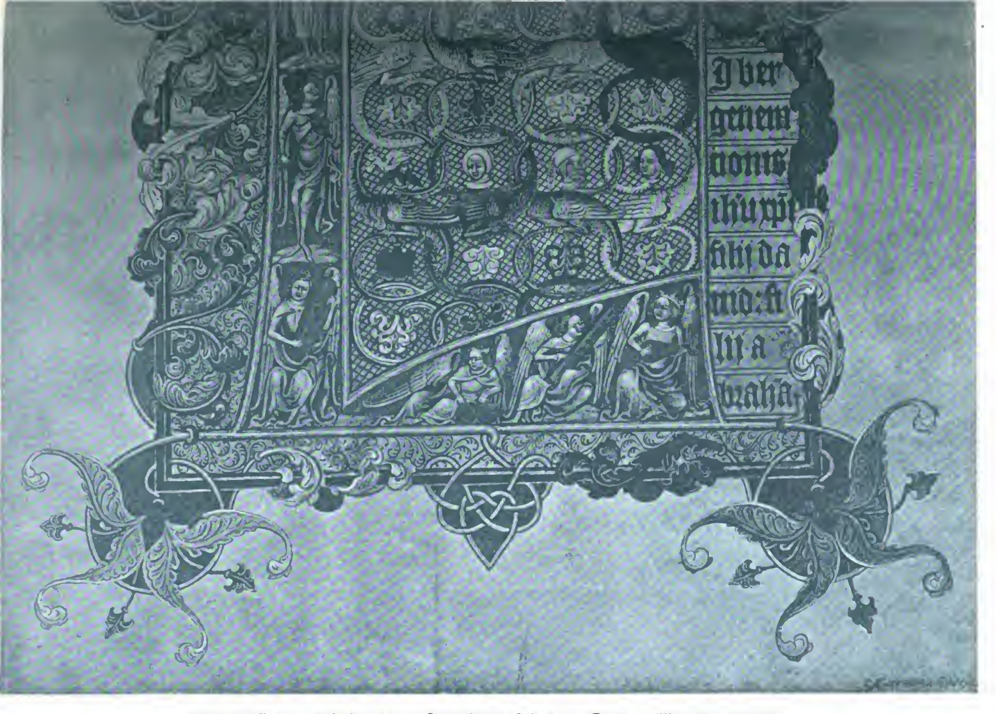


Genesis

stifte das rippe. das er hette ge-
numen aus adamen in ein wip.
vnd furte sie tzu adamen. vnd
adam sprach. das bein nv v;
meinen beinen vnd vleisch v;
meinem vleische. die wirt ge
heissen ein menninne. wenne
sie ist aus dem manne genvme

Erschaffung der Eva.
Aus der Bibel Kaiser Wenzels (1378—1410) in der Hofbibliothek zu Wien.





Initial L (iber generationis) aus dem Evangeliar des Johann von Troppau. (Wien, Hofbibliothek.)

der thronende Papst, Blatt 39, die große Kavalkade. Durchweg aber zeigen die Bilder der goldenen Bulle sorgfältigere Zeichnung, eingehendere Charakteristik, gewissenhaftere Ausführung des Architektonischen — ohne doch freilich mit den Bilderhandschriften aus der Zeit Karls IV. wetteifern zu können.*)

Die letzte edle Frucht der von Karl IV. ausgegangenen Anregungen auf dem Gebiete der Buchmalerei, bevor auch auf diesem Gebiete die Entwickelung durch die jäh hereinbrechenden Hussitengreuel abgeschnitten wurde, ist das Missale, welches von Laurinus von Glattau 1409 für den Prager Erzbischof Sbinco Hasen von Hasenburg (Wien, Hofbibliothek, 1844) vollendet ward. Auch hier haben ungleichmäßige Kräfte nebeneinander geschaffen, doch kommt die tüchtigere, welcher unter anderen die Darstellung der Kreuzigung (Bl. 149b) und des Todes Mariens (Bl. 247a) angehören, den besten der karolischen Zeit sehr nahe.

Noch an einer andern Stelle im deutschen Osten blühte die Buchmalerei und zeitigte Leistungen, welche zu den besten der Epoche gerechnet werden müssen: zu Wien, am Hofe der kunstliebenden Herzöge von Österreich. Ob der Einfluß der Prager Miniatorenschule hierher wirkte, oder ob unmittelbar der französische Einfluß sich bahnzeigend erwies, ist schwer zu sagen; nur das ist sicher, daß zu der Zeit, als unter Wenzels persönlichem Einfluß die Thätigkeit der Prager Maler sich verflachte und verlotterte, in Wien Künstler thätig waren, welche in ihren Leistungen selbst das Beste, was unter Karl IV. geschaffen wurde, überflügelten.

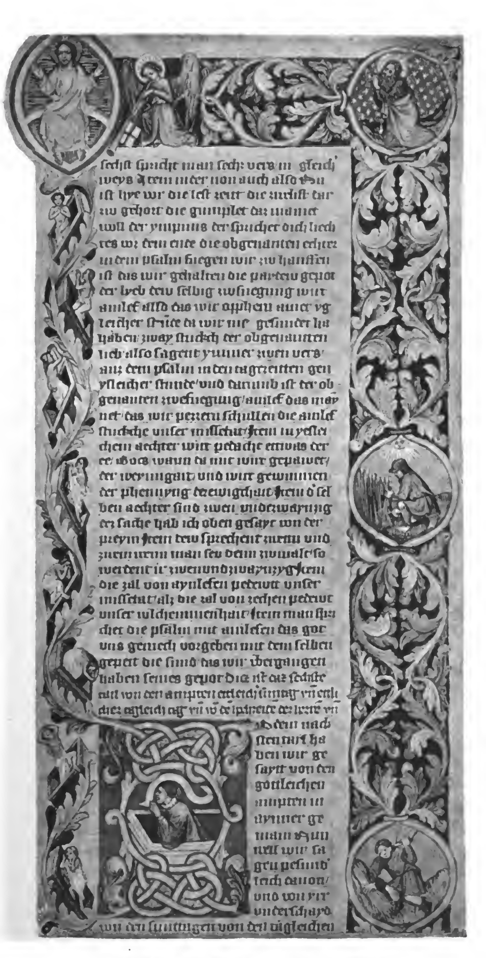
Für Erzherzog Albrecht II. von Oesterreich vollendete im Jahre 1368 Johann von Troppau ein Evangeliar, dessen kalligraphische und künstlerische Ausstattung als die glänzendste Leistung der Zeit auf deutschem Boden bezeichnet werden darf (Wien, Hofbibliothek, No. 1187). Vor jedem Evangelium ein Blatt mit zwölf kleinen Darstellungen aus dem Leben des entsprechenden Evangelisten. Dann zahlreiche Initialbilder mit Szenen aus den Evangelien. Die Krone aber von allem ist der die ganze erste Seite von Blatt 2 füllende Initial L(iber). Vier Reihen von S förmig geschlungenen Ranken nebeneinander, und zwar die obere Spirale jedes Gliedes in ein Köpfchen, die untere in ein Blatt endend. In diesem Köpfchen giebt sich eine ungewöhnliche Meisterschaft kund; von einer Mache, so zart und fein, daß sie oft wie hingehaucht erscheinen, sind ihre Formen so durchgearbeitet, daß auch im kleinen der gestaltgewaltige Künstler erkannt wird. Die Männerköpfe ernst, würdig, die Frauen- und Mädchenköpfe von so seelenvollem Reiz, wie sie der zwanzig Jahre nach Entstehung dieses Werkes geborene Fra Giovanni da Fiesole geschaffen hat. Dann unten und zur Seite musizierende Engel und breit und kräftig behandeltes Blattwerk.**) Auch die Initialbilder und die Darstellungen aus dem Leben der Evangelisten zeigen neben glücklicher Komposition gute Verhältnisse, sorgfältige Durchbildung des

*) An die goldene Bulle schließt sich die gleichzeitige Abschrift des „Tractatus brevis et utilis de via et ingressu versus Italiam“, welche zwei Abbildungen (Bl. 47, 53) im Stile der früheren enthält.

**) Kein Zweifel, daß die Initialfüllung von L(iber generationis) eine ornamentale Erinnerung an den Stammbaum Christi ist. Doch nicht mehr, da keine Deutung im stande wäre, die zwanzig Köpfe hier mit den dreimal vierzehn Gliedern (Matth. 1, 11), welche von David bis auf Christus reichen, in nähere Beziehung zu bringen.

Einzelnen (die Negertypen z. B. in den Darstellungen aus dem Leben des Matthäus entsprechen der Natur auf das treueste) und sauberer, immer gleich gediegener Mache. Blatt- und blumenreiches Rankenwerk, das meist von den Initialen ausläuft, vollendet dann den künstlerischen Schmuck des Evangeliars*). Im Auftrage desselben Fürsten wurde dann 1384 mit der künstlerischen Ausstattung einer deutschen Übersetzung von Durandi Rationale divinorum officiorum begonnen; beendet wurde sie unter dem Nachfolger Albrechts, dem Erzherzog Wilhelm († 1406), (Wien, Hofbibliothek, No. 2765). Die Bilder sind teils als Initialfüllungen verwendet, teils sind es selbständige Darstellungen am Rande neben dem Text oder auf den Vorschlagblättern vor den einzelnen Abschnitten. Ihr Inhalt sind biblische Szenen und liturgische Handlungen, Parabeln, dazu am Anfang Darstellungen, welche auf die Gründung der Universität Wien Bezug nehmen, und hier und später interessante Bildnisse der österreichischen Erzherzöge und ihrer Frauen. Es ginge nicht an, jede einzelne Darstellung aufzuzählen oder gar zu beschreiben; nur einzelnes soll hervorgehoben werden. Für den Ernst künstlerischer Gesinnung, aber auch für das hohe Maß künstlerischen Könnens ist die Darstellung auf Blatt 163 besonders bezeichnend, welche die ganze Heilstragödie in ihren wichtigsten Wendepunkten vorführt — und zwar nicht einmal als selbständige Komposition, sondern mit der dekorativen Aufgabe, für den Text eine künstlerische Umrandung zu schaffen. Unten in vier Medaillons der Sündenfall, die Gesetzgebung Mosis, die Geburt Christi und die Himmelfahrt. Hier also die Voraussetzungen gerechten Wandels auf Erden. An den Seiten die Bilder zur Parabel von Aussaat und Ernte; oben die geschichtliche Erfüllung: Christus als Richter mit zwei posaunenblasenden Engeln, und Maria und Johannes. An dem mittleren Stab, welcher die beiden Textkolumnen trennt, die Auferstehung der Toten; aus acht Sarkophagen, übereinander, erheben sie sich. Bewundernswert ist die Sicherheit, mit der die wenig über einen Zoll hohen Figürchen gezeichnet sind. In der lebhaften Bewegung in den Mienen spricht sich eine reiche Leiter von Stimmungen aus: Angst, Verzweiflung, Hoffnung, vertrauungsvolle Ergebung. Die Körper sind durchgehends mit einem dünnen Schleiergewand bekleidet, das die feinen, sorgsam modellierten Formen durchscheinen läßt. Wie weit die Bildnisse Albrechts IV. und seiner Gemahlin, dann Wilhelms und der Johanna von Durazzo der Natur entsprechen, vermögen wir nicht zu sagen; aber die zweifellos ganz individuellen Köpfe, die sorgfältige Modellierung der in ganz richtigen Verhältnissen gehaltenen Körper läßt auch hier auf ein scharfes Auge und eine sichere, geübte Hand schließen. Von der Pracht und künstlerischen Vollendung der Ornamentik geben mehrere Seiten glänzendes Zeugnis ab; köstliche, an den Rankenstäben auf- und niederklimmende Engel, Blatt- und Blumenwerk, exotische Tiere lassen in eine reich phantastische und doch ganz heitere Formenwelt blicken. Die Farben sind hell, aber doch fein gestimmt, die zeichnende Behandlung ist völlig verschwunden und eine breite und doch zarte Behandlung mit dem Pinsel giebt den Körpern Rundung und Relief. Wo die Handlung in eine Baulichkeit verlegt wurde,

*) Auf der letzten Seite: Et ego Johannes de Oppavia presbyter Canonicus Brunnensis plebanus in Landskrona hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi illuminavi atque deo cooperante complevi. In anno domini millesimo trecentesimo sexagesimo VIII. Eine ornamentale Probe, farbig, bei Silvestre Paléographie universelle.

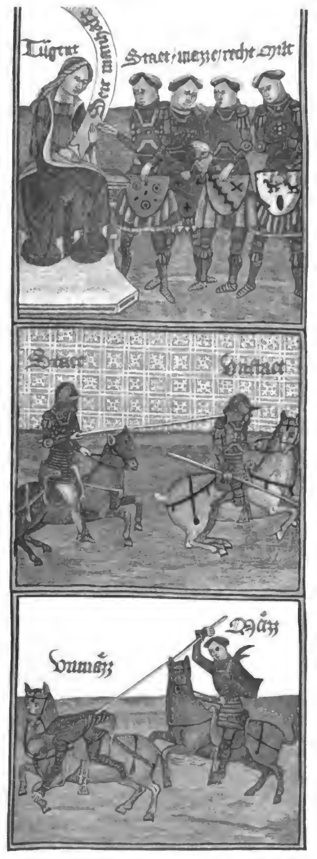


Auferstehung der Toten. Aus: Durandi Rationale.

(Handschrift der Wiener Hofbibliothek Nr. 1384 fol. 163.)

da offenbart sich entwickeltes Raumgefühl und eine große Sauberkeit in der Zeichnung der architektonischen Formen. Auch die künstlerische Ausstattung des Rationale ist nicht das Werk bloß eines Malers; doch dürfte man kaum irregehen, wenn man einen hervorragenden Teil dieser Ausstattung mit dem Namen des Hans Sachs in Verbindung bringt, eines Meisters, der damals in großem Ansehen in Wien lebte und urkundlich als „maler des hochgeborn Fürsten herzog Albrechts zu Oestreich" beglaubigt ist.*)

Auch im westlichen Deutschland waren es Fürstenhöfe, welche den französischen Einfluß begünstigten; die hervorragendsten Leistungen, die so hier entstanden, zeigen darum auch gleichen Charakter, die ganze Entwickelung den gleichen Gang von der zeichnenden zur eigentlich malerischen Behandlung wie die Werke der Buchmalerei in Prag und Wien. In Trier war es der Erzbischof Balduin — derselbe, auf dessen Auftrag das Balduineum zurückging, — der sich ganz im Geiste der französischen Buchmalerei sein Brevier (Koblenz, Gymnasialbibliothek) ausstatten ließ. Hier herrscht noch ganz die zeichnende Behandlung, bei zarter gestimmter, nicht zu heller Färbung. In den Randverzierungen spielen die Drolerieѕ eine gleich große Rolle, wie in den —



Allegorien von Tugenden und Lastern aus dem „Welschen Gast". Berlin, kgl. Kupferstichkabinet.

*) E. Birk: Bilder österr. Herzöge des vierzehnten Jahrhunderts. Wien 1855. Mit einer Kupfertafel, welche die Bildnisse der Handschrift wiedergiebt. In einem Nachtrag hat Birk die Stellen aus dem Wiener Grundbuch gebracht, welche des Malers Johannes Sachs gedenken.

allerdings an Zahl geringen — Rand- und Initialverzierungen, mit welchen Balduin die von ihm angelegten drei Urkundensammlungen (Koblenz, Staatsarchiv) ausstatten ließ. In dem außerordentlich bilderreichen Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1360—1388), im Trierer Domschatz tritt die malerische Behandlung in den Vordergrund. Die Färbung ist von größter Lebhaftigkeit, ohne doch bunt zu sein — von besonders feinem Farben- und Formgefühl zeigen eine Reihe monochromer Darstellungen in Blau, Grün, Rot herausmodelliert mit aufgesetzten weißen oder goldenen Lichtern. Die Durchführung ist überall eine gleich sorgfältige; eine prächtige Leistung, die dem Künstler das günstigste Zeugnis ausstellt, ist das Bildnis Kunos am Anfang: Man muß ihm Naturwahrheit zuerkennen, denn es stimmt völlig mit der Schilderung, welche der Chronist von Limburg von diesem Kirchenfürsten entworfen hat: „er war ein herrlicher starcker Mann, von Leib, von Person und von allem Gebeine und hatte ein groß Haupt mit einer Straube, eine weite braune Grelle (Haarlocke), ein weit breit Antlitz mit bausenden Backen, ein scharf männlich Gesicht, einen bescheidenen Mund und Gleffe (Lippe) etlichermaßen dick, die Nase war breit mit gerunden Nasenlöchern, die Nase war in der Mitten niedergedrückt, mit einem großen Kien und mit einer hohen Stirn, und hatte auch eine große Brust, und Rötelfarb unter seinen Augen und stand auf seinen Beinen als ein Löw." Eine Durchschnittsleistung dieser Illustrationstechnik, wohl auch in der Rheingegend entstanden, ist die dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstammende Abschrift des Thomasin von Zirclaria (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet, Hamilton, Erwerbung Nr. 110). Die Zeichnung ist wenig sicher, die Haltung der Figuren meist etwas steif, aber die Bilder aus der Zeit, Turniere, Kämpfe, Szenen aus dem häuslichen Leben, welche als Allegorien zahlreich den Text erläutern, fesseln und die helle Färbung macht einen fröhlichen Eindruck.*)



Verlobung. Aus dem „Welschen Gast".
Berlin, k. Kupferstichkabinet.

Am Ausgang dieser Periode steht das Gebetbuch der Maria, Herzogin von Geldern (Berlin, Kgl. Bibliothek), das von einem Bruder Helmich im Kloster Marienborn bei Arnheim 1415 beendet wurde. In den Randverzierungen klingt der französische Geschmack noch an, aber die mit der Feder gezeichneten Ranken, an welche

*) Das am Anfang angebrachte Wappen Kaiser Maximilians bedeutet nur, daß die Handschrift sich im Besitze Maximilians befand. Der Entstehungsdatum ist um ein Jahrhundert älter.

sich einzelne goldene oder farbige Blättchen ansetzen, machen einen sehr mageren Eindruck und haben mit der entwickelten französischen Ornamentik wenig Gemeinsames. Die größeren und kleineren Darstellungen aus der biblischen Geschichte haben tapetenartige Hintergründe, zeigen auch die vollendete Technik in der weichen Pinselführung und der kräftigen, dabei harmonisch gestimmten Farbe; die Formen aber kümmern sich nicht mehr um das Ideal der höfischen Epoche; sie sind rund und kräftig, von kurzen Verhältnissen, bei männlichen Figuren lasten die Köpfe schwer auf dem Körper, die Frauen sind von großer Anmut und Zierlichkeit. Das ideale Kostüm zeigt unruhigen gehäuften Faltenwurf, das oft zur Anwendung kommende Modekostüm stimmt trefflich zu den dem Leben unmittelbar nachgezeichneten Motiven.

Die Wandmalerei hat auf den Gang der Entwickelung keinen Einfluß geübt. Wohl vollzog sie den bedingungslosen Anschluß an das nationale Formenideal; weil sie aber die Buchmalerei als Führerin sich gefallen ließ, deren technische und stilistische Grundsätze ohne Vorbehalt zu den ihren machte, büßte sie das monumentale Gepräge ein, welches ihr eine besondere Bedeutung für die Entwickelung gesichert hätte. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie auch innerhalb der neuen, auf innere und äußere Wahrheit gerichteten Formenanschauung den monumentalen Stil wiedergefunden hätte, wenn ihr jene Gunst entgegengebracht worden wäre, welche die Buch- und Tafelmalerei genossen. Dem war nicht so. Es hätte nicht bedurft der abweisenden Haltung, welche der mächtige Orden der Cisterzienser gegen die Dekoration der Gotteshäuser, also auch gegen die Wandmalerei einnahm; das gotische Bausystem selber mit seiner Tendenz, die schweren Mauermassen aufzulösen, die Wände zu durchbrechen, die Zwischenräume der tragenden Pfeiler mit breiten Fenstern auszufüllen, entzog der Malerei die breiten Wandflächen und entzog infolge steigender Vorliebe für reiche und kunstvoller ausgestaltete Gewölbeformen ihr auch bald die Gewölbekappen, welche ihr außer den Wandflächen der romanische Stil zur Verfügung gestellt hatte. Bald war sie im wesentlichen auf die Verzierung architektonischer Glieder beschränkt. So hat die gotische Architektur der Malerei die härtesten Opfer auferlegt, und indem sie in der Zeit fröhlichster und kräftigster Entwickelung diese in den Hintergrund drängte, hat sie es verhindert, daß auch in Deutschland die Wandmalerei die Bahnen der Entwickelung, wie dies in Italien seit Giotto der Fall war, bestimmte, und hat damit, wie später zu sagen sein wird, verschuldet, daß auch die größten Meister der Folgezeit den letzten Schritt zu freier monumentaler Schönheit nie zu thun vermochten. Die Zahl der aus diesem Zeitraum überkommenen Denkmäler der Wandmalerei ist deshalb auch nicht groß, und die künstlerische Bedeutung derselben ist nicht hervorragend. Wie früher stehen die Rheinlande im Vordergrunde, dann folgt Böhmen und der Süden Deutschlands bis zur wälschen Grenze hin. Ein bedeutendes frühes Denkmal dieser Periode ging mit dem Abbruch der im Übergangsstil erbaut gewesenen Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge zu Grunde; doch erlauben die davon genommenen Bausen und Aquarellkopien im Berliner Kupferstichkabinet noch die Einreihung desselben in die Geschichte. Die Kirche war an Decke und Wänden mit Gemälden ausgestattet. In der Chornische Bilder aus der Kindheitsgeschichte

Christi, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige; dann am Gewölbe Gott Vater als Weltschöpfer, umgeben von den Zeichen der Elemente, dem weißen Bär, dem Stier, dem Vogel und der geflügelten Schlange.

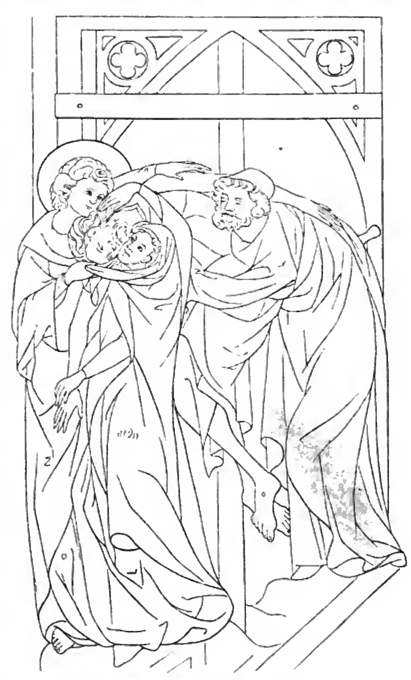
Von den Malereien der drei Gewölbejoche des Langhauses waren nur noch die von zweien erhalten; im Mittelschiff waren alle vier Kappen bemalt, während in den entsprechenden Jochen der Seitenschiffe nur je eine Kappe mit einem Gemälde ausgestattet war. Im mittleren Kreuzgewölbe die Krönung der Jungfrau mit musizierenden Engeln und Michael als Drachentöter; an den bemalten Kappen der Gewölbejoche der Seiten-



Engelgruppe; Wandmalerei in Ramersdorf.

schiffe die heil. Elisabeth und die heil. Katharina; im westlichen Gewölbejoch in herkömmlicher Weise das Jüngste Gericht. An der östlichen Kappe Christus als Richter; zwei Schwerter gehen aus seinem Munde, die Hände hat er in abwehrender Gebärde aufgehoben, vor ihm knieen Maria und Johannes, Fürbitte einlegend, zur Seite erscheinen Engel mit den Marterwerkzeugen — an der westlichen Kappe auf feurigen Wolken Engel als Posaunenbläser — dann an der rechten Kappe die Gerechten, an der Linken die Verdammten. In der Auswahl der Seligen und der Verdammten hat der Meister in naiver Weise Polemik an der Zeit geübt und seiner demokratischen Gesinnung Ausdruck gegeben. Die Seligen bestehen fast ausschließlich aus Landleuten und Handwerkern, die ersteren durch ihre Ackergeräte, die letzteren durch ihre Handwerkzeuge als solche gekennzeichnet; nur ein Bischof erscheint unter ihnen. Die Schar der Verdammten

dagegen ist nur durch die bevorrechteten Stände vertreten: Nonnen und Mönche, feine Damen, Ritter und gekrönte Fürsten. In den entsprechenden Gewölbejochen der Seitenschiffe war auf der einen Kappe Abrahams Schoß, auf der anderen der Satan mit Fledermausflügeln, Hörnern, dräuenden Antlitzes Sünder in seinem Schoße haltend, dargestellt. Der Meister stand auf der Höhe der Leistungsfähigkeit seiner Zeit, er besaß den Vollbesitz der Formensprache derselben. Die Gestalten sind schlank, fast überschlank, von weichem Linienfluß, die Köpfe im Verhältnis zu der Länge der Körper allzu klein, Arme und Beine mager, die Hände lang und spitz; das Gesicht ist von rundlichem Oval, das Haar gewellt. Der Wurf der Gewänder ist weich, oft schwungvoll. Der Ausdruck zarter Empfindung gelingt ihm besser als die Charakteristik des Bösen. Ein Zug himmlischer Unschuld ist den Engeln und Seligen eigen; Christus als Richter ist nicht ohne Großartigkeit. Die Farbe war hell, lebhaft Rot, Blau, Gelb herrschten vor, die Nimben waren vergoldet. Ihrer Entstehung nach gehörten diese Malereien der ersten Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Als um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Nebenkapellen des Chors eine eingreifende Restauration erfuhren, erhielten auch diese



Kreuzabnahme; Wandgemälde in Ramersdorf.

malerischen Schmuck, und zwar je ein Heiligenpaar und darüber die Schlußereignisse der Leidensgeschichte Christi. — Die Verhältnisse der Figuren sind hier noch gestreckter, in den Köpfen zeigt sich ein Anlauf zur Individualisierung, doch stehen diese Bilder künstlerisch nicht auf der Höhe der älteren. Auch die Basen, Schäfte und Knäufe der Säulen, die Rippen der Gewölbe, kurz jedes bestimmende architektonische Glied war farbig gehalten.

Den älteren Wandbildern der Kirche zu Ramersdorf zunächst stehen die zum Glück noch erhaltenen, wenn auch für gewöhnlich nicht sichtbaren Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms. Ihre Entstehungszeit ist wohl unerheblich später als das Jahr der Weihe des Chors — 1322 — anzusetzen. Die beiden Wände (die Stirnwand gegen das Langhaus ist gefallen) haben die Länge zweier Pfeilerabstände. An der Evangelienseite, wo der Ehrensitz für den Papst als Stiftsherrn sich befand, sollten die Legenden des heil. Petrus und des heil. Silvester Darstellung erhalten, an der Epistelseite, wo der Ehrensitz des Kaisers war, die der heil. Jungfrau und der heil. drei Könige. Den unteren Teil der Wandfelder nehmen spitzbogige Arkaden ein, in welchen auf der Evangelienseite Bischöfe, auf der Epistelseite Kaiser in statuarischer Haltung dargestellt sind. Darüber dann auf sieben, wieder durch Arkaden eingefaßten Feldern die Hauptmomente der betreffenden Legenden. Sehr interessant sind nun die Drolerien, welche oberhalb der Spitzbögen auf braunrotem Grunde angebracht sind; daß die Quelle dafür die Buchmalerei war, beweist der Inschriftenfries, der unter den Hauptbildern hinläuft. Hier heben die Verse selbst mit Initialen an, und nach Analogie der Randverzierungen in Büchern erscheinen auch hier vor und hinter der Schrift jene kecken Figürchen, welche die französische Buchmalerei der deutschen übermittelt hatte. Die legendarischen Darstellungen zeigen in der bereits sich ankündigenden tieferen Charakteristik einen Fortschritt über die Malereien von Ramersdorf. In den Drolerien erfreut das Spiel kecker, übermütiger Laune, mit welchem der Künstler nach Art der französischen Enlumineurs die Wirklichkeit und die Fabelwelt durcheinander wirbelt. Aus dem Leben des fahrenden Volkes und dem des Ritters, aus der Tierwelt und verschollenen Mythen holt er seine Stoffe und umgestaltet sie bald mit anmutiger Zierlichkeit, bald mit keck anpackendem Realismus. Die rein dekorative Absicht, der diese Darstellungen im übrigen zu dienen haben, forderte keine detaillierte Ausführung. Die farbige Wirkung muß, solange die Malereien unbeschädigt waren, eine äußerst glückliche gewesen sein. Der Untergrund für die legendarischen Bilder ist dunkelblau durch Goldlinien karriert — innerhalb der Karreaus Blätter und Figürchen blau in Blau oder Dunkelrot, wieder mit Blattwerk und Figürchen rot in Rot. Ebenso heben sich die Einzelgestalten der Könige und Bischöfe wechselnd von blauem und rotem Grunde ab. Die Tempera ist fast unmittelbar auf den Stein aufgetragen, so daß sie in der Dicke des feinsten Papiers abblättert. Die hervorragenderen Denkmälerreste, welche Köln aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besitzt, tragen, wenn auch namenlos, einen künstlerischen Charakter, der auf den Einfluß einer herrschenden Künstlerindividualität zurückführt, die bei der Geschichte der Tafelmalerei gezeichnet werden soll.

Die Gegenden des Oberrheins besitzen kein Denkmal der Wandmalerei, das sich an künstlerischer Bedeutung mit den Malereien von Ramersdorf oder Köln messen

könnte. Die Formensprache ist rauher, aber dabei zeigt sich, wo der Stil nicht zurückgeblieben, bereits jetzt jene Neigung zu rücksichtsloser Charakteristik, jene Scharfäugigkeit in der Beobachtung der Natur und des Lebens, welche im kommenden Jahrhundert der oberrheinischen Schule eine so hohe Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte geben sollte. Im Elsaß wurden in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg bedeutende Reste von Wandmalereien, welche dem vierzehnten Jahrhundert entstammen, unter der Tünche aufgefunden. So sind im Südkreuz die Leidensgeschichte Christi und die Werke der Barmherzigkeit, in der nördlichen Seitenapside der Kindermord und die Herabkunft des heiligen Geistes in ziemlich handwerklicher Art dargestellt. Auf eine nicht begabtere Hand lassen die halberloschenen Malereien im Glockenturm der Kirche Rosenweiler bei Rosheim schließen; das bedeutendste Gemälde darunter ist das Jüngste Gericht. In der Dominikanerkirche zu Gebweiler seien als Reste noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührender Wandmalereien die an der inneren Seite der Westfront genannt — jetzt nur noch der Kopf des heil. Christophorus sichtbar — weil darunter der Name des Künstlers zu lesen war: Dis : Machte : Werlin : zun : Burne.

Besser erhalten sind die Wandmalereien in der Krypta des Baseler Münsters; sie bedecken die Kappen der drei Kreuzgewölbe des Umgangs derselben. Im südlichen sind die Geburt und einige Ereignisse der Kindheitsgeschichte Marias dargestellt, im mittleren die Krönung Mariens, dann Geburt Christi, Anbetung der Magier, Flucht nach Ägypten, im nördlichen endlich Szenen aus der Legende der heil. Margareta. Die Malereien der beiden letzteren Gewölbe sind die älteren und mögen wohl in die erste Zeit des Umbaues der 1356 durch Erdbeben stark geschädigten Kirche fallen. In Auffassung und Technik erinnern sie an jene flotte Art der Illustration, wie sie in Chroniken, Rechtsbüchern, Armenbibeln beliebt war. Die Umrisse sind mit kräftigen, aber auch schweren Pinselstrichen gezogen (und zwar für das Nackte mit roter, sonst mit schwarzer Farbe), dann gleichmäßig mit in ganz dünner Schicht deckender Farbe ausgefüllt; die Farbe für Gesichter und Hände wurde aus dem weißen Grunde ausgespart. Jede Modellierung mangelt, die Motive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die Farbe hineingezeichnet. Das Formenideal des Künstlers stand nicht hoch; mit den anmutig bewegten Gestalten in den Wandbildern zu Ramersdorf oder Köln lassen sich die in den Baseler Bildern nur zu ihrem Nachteil vergleichen; aber dafür entschädigen naturalistische Züge, wie sie gleichzeitig sonst nur in der volkstümlichen Bücherillustration anzutreffen waren. Die Deckenbilder der südlichen Gewölbe sind etwas späteren Ursprungs; der Urheber derselben strebte eine mehr malerische Behandlung an, doch steht er sowohl an Begabung wie an Geschmack hinter seinem älteren Vorgänger zurück.*) Einen weit umfangreicheren Cyklus besitzt die Arbogastkirche zu Ober Winterthur, leider durch die 1877 vorgenommene „Restauration“ der Kirche zum Teile zerstört, zum Teile erheblich geschädigt. An Resten sind noch erhalten einige Darstellungen aus der Arbogastlegende und aus der Geschichte Christi. Die Entstehung dieser Wandmalereien fällt wohl vor 1350. Schon die überschlanken, stark ausgebogenen Körperformen weisen darauf hin, ebenso die zarten, anmutigen,

*) Veröffentlicht wurden die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel von A. Bernouilli in den Mitteilungen der Histor. und Antiquar. Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I. (Basel, 1878.)

doch auch charakterlosen Köpfe. Die Ausführung beschränkt sich wiederum im wesentlichen auf illuminierte Zeichnung ohne Modellierung und Schattengebung. Die rotbraunen oder schwarzen Umrisse sind in leichten, gleichmäßigen Tönen mit Farbe — zumeist Gelb, helles Rot und Blau — ausgefüllt.*) Im übrigen Süden Deutschlands, in Bayern, Schwaben, Franken, haben sich kaum nennenswerte Reste der religiösen Wandmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert erhalten, dagegen hat die profane Wandmalerei gerade im Süden Deutschlands besonders eifrige Pflege gefunden. Patrizierhäuser und Ritterburgen wollten des malerischen Schmuckes nicht entraten, und so ist denn auch an der äußersten Grenze deutschen Sprachgebietes ein köstliches Denkmal erhalten geblieben, das über die Art malerischer Ausstattung des Wohnhauses willkommenste Aufklärung bietet. Es sind dies die Wandmalereien im Schloß Runkelstein bei Bozen in Südtirol. Sie entstanden im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts auf Geheiß des Niklas Vintler, dessen Wappen wiederholt erscheint. Tritt man in den Hof, so zeigt eine offene Halle im ersten Stock eine Reihe von Gruppen, jede aus drei Figuren bestehend, und zwar die größten heidnischen Helden Hektor, Alexander und Cäsar; die jüdischen Josua, David und Judas den Makkabäer; die größten christlichen Könige: Artus, Karl d. Große und Gottfried von Bouillon; die edelsten Ritter: Parcival, Gawein, Jwein; die drei berühmtesten Liebespaare: Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei; die drei berühmtesten Schwerter: Ditrich von Bern mit Sachs, Sigfrid mit Balmung, Ditlib von Steier mit Welsung; die drei stärksten Riesen: Asperan, Otnit und Struthan; die drei gewaltigsten Weiber: Hilde, Vodelgart, Frau Rachin. Dieser Cyklus hat durch die Unbilden des Wetters am meisten gelitten; auch von Übermalung ist er nicht frei geblieben. Aus dieser Halle tritt man in ein Gelaß, welches mit einer Reihe von Darstellungen aus der Dichtung Garel im blühenden Thal ausgestattet ist; infolge Einsturzes der Zwischenwand steht dieses Gelaß jetzt in unmittelbarer Verbindung mit dem Tristanszimmer. Einzelne Bilder der Garelfolge haben stark gelitten; die gut erhaltenen erinnern in Formen und Technik an die Dichterillustrationen der Buchmalerei. Unterhalb der Garelbilderfolge waren noch die Halbfiguren alttestamentlicher Helden und Frauen angebracht; diese sind jetzt halb erloschen. Der Tristancyklus ist abweichend vom Garelcyklus in einfarbiger Malerei durchgeführt, und zwar in terra verde (grün) mit aufgehöhten weißen Lichtern; die Wirkung ist eine ganz plastische. Das Herausmodellieren von Figuren aus einer Farbe und mit Zuhilfenahme weißer oder goldener Lichter war in der unter französischem Einfluß stehenden Buchmalerei sehr beliebt und viel geübt; dennoch bleibt es zweifelhaft, ob die meisterhafte Behandlung der monochromen Technik, wie sie hier im Wandbild entgegentritt, dem Maler vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts zugehört. Und noch stärkere Bedenken weckt die Formgebung. Wohl finden wir auch die Typen der Zeit: schlanke Körper mit feinem gestreckten Hals, das Gesicht von ovaler Form, die Stirne zurückgeschoben, das Kinn klein, die Nase kräftig und leicht gebogen, der Mund zierlich. Daneben aber begegnen wir wieder — wie z. B. bei der

*) Proben daraus giebt Rahn in den Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich XLVII. (Zürich, 1883.)



LITHOGRAPHIE U. DRUCK TH. EISMANN

REIGENTANZ. WANDMALEREI



N SCHLOSS RUNKELSTEIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

Gruppe der Priester im Götterurteil — ganz individuell durchgebildeten Köpfen und einer geradezu meisterhaften Gewandbehandlung. Die Erklärung so zwiespältigen Eindrucks liegt wohl in der umfassenden Restauration, welche im Auftrage Maximilians I. die Bilder auf Schloß Runkelstein durch den Brixener Maler Friedrich Lebenbacher von 1506—1508 erfuhren. Auf die ursprüngliche Durchführung lassen die Reste der Bilder aus der Wigaloisdichtung in der unteren Halle einen Schluß ziehen. Diese sind in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund ausgeführt. Lebenbacher schuf dann um so mehr aus sich selbst heraus, wo er erloschene Züge fand; dazu suchte er die malerische Wirkung zu erhöhen, indem er die feinen alten Umrisse mit größerer Kraft nachzog und wirkungsvolle weiße Lichter aufsetzte. Die roten Fleischtöne in einzelnen Tristansbildern gehören einer noch späteren Restauration an. Ungefälschter spricht wieder der Geist des Mittelalters aus den Darstellungen im sogenannten Neidhart-Saal: Ballspiel, Tanz, Jagd, Turnier. Das sind Bilder, in welchen die Stimmung, die Sitte und das Genußleben jener Zeit unmittelbar zum Ausdruck kommen. Die Kunst wirkt auch hier mit den einfachsten Mitteln. Von teppichartigem Hintergrunde heben sich die kräftig in Schwarz umrissenen Figuren ab. Die Umrisse sind gleichmäßig mit Farbe ausgefüllt; jede Abstufung der Töne zu gunsten plastischer Wirkung mangelt, in den Gewändern sind die Faltenmotive mit schwarzen oder roten Pinselstrichen eingezeichnet. Die Beobachtungsgabe des Künstlers zeigt sich weniger darin, daß die konventionellen Typen schon eine kräftigere Abwandlung in das Individuelle erhielten, als daß einzelne Gruppen ihrem Motive nach trefflich dem Leben abgelauscht sind, so in dem Jagdbild der Knappe, der den Hund an der Leine führt. Durchgängig herrscht die Modetracht. Den kostbarsten Teil der alten Malereien besitzt jedoch das Badezimmer. Hier ist uns die ganze ursprüngliche Dekoration des Raumes in verhältnismäßig trefflichem Zustande erhalten. Die Wände sind zunächst mit einem Teppichmuster bemalt, rot mit hineingestickten Wappentieren. Oben läuft ein Fries in zwei Abteilungen. Die untere Abteilung versinnbildet eine rundbogige Halle, aus welcher Zuschauer treten, die gegen eine Wehrstange lehnen. Alle diese Zuschauer sind in dreiviertel Figur dargestellt, an der Nordwand sind sie männlichen, an der Südwand weiblichen Geschlechts. An der Westwand sieht man entkleidete Figuren, in verschiedenen Stellungen, bereit in das Bad zu steigen; an der Südwand sind verschiedene, zum Teil ausländische Tiere dargestellt. Über dem Eingang ist wieder Vintlers Wappen angebracht, gehalten von zwei Knappen. Die zweite Abteilung des Frieses zeigt in Vierpässen sitzende, stehende, knieende Figuren männlichen und weiblichen Geschlechts. In einer Fensterwand endlich ist ein Falkenträger und eine gekrönte Frau dargestellt. Die Technik ist dieselbe, wie im Neidhartsaal. Die ins Bad Schreitenden sind wohl — sieht man von den Darstellungen des ersten Elternpaares ab — die ältesten „Aktfiguren" deutscher Malerei; von Modellierung des Körpers ist zwar keine Spur, aber die Wiedergabe der verschiedenen Stellungen zeigt ein scharf beobachtendes Auge zum mindesten für die Silhouette des menschlichen Körpers. Einige weibliche Figuren als Personifikationen der freien Künste in der unteren Hofhalle, dann an der Außenseite derselben einige Kaiserfiguren in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund gehören den Formen nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts an; ob sie eine alte Darstellung ganz zu ersetzen hatten, oder nur eine weitgehende „Auf-

frischung" bedeuten, muß unentschieden bleiben. Diese Malereien zeigen uns, in welchen Gedankenkreisen die gebildete Gesellschaft jener Zeit lebte und webte, die untrennbare Mischung von Dichtung und Wahrheit, Legende und Geschichte, in welche sich der Geist des Mittelalters eingesponnen hatte; sie sind aber auch die letzte monumentale künstlerische Äußerung des höfischen Geistes. Bedeutsam dabei ist es auch, daß während in den kirchlichen Malereien an dieser Grenzscheide deutschen und welschen Geistes auch deutscher und italienischer Einfluß um die Herrschaft ringen, in diesen Wandmalereien, welche eigenstes deutsches Kulturleben verherrlichen, keine Spur italienischen Einflusses nachzuweisen ist.*) Auch der Patrizier schmückte seine städtischen Wohnräume mit den Lieblingsgestalten der höfischen Epik und der volkstümlichen Dichtung; doch auch Darstellungen, dem Geschäfts- und Handwerkerleben entnommen, kamen vor. So waren in einem Hause zu Konstanz die verschiedenen Hantierungen der Weberei von der Hanf- und Flachsbereitung bis zu dem Bade, das den Arbeitern in bestimmten Fristen gegeben wurde, dargestellt. In einem andern Gelaß desselben Hauses sah man dagegen Liebespaare, der Bibel und der Dichtung entlehnt: Adam und Eva, Samson und Delila, David und Bathseba, Aristoteles und Phillis, Virgil und seine Fopperin, Tristan und Isolde — mit Versen aus einem Gedichte Frauenlobs. In dem Hause „Zum Grundstein" in Winterthur hatte das Neidhartsche Gedicht „Das Veilchen" den Stoff für ein schlüpfriges Wandbild abgegeben.**) Auch die noch erhaltenen Reste der bald nach 1384 entstandenen Wandmalereien im Ehinger Hof zu Ulm behandeln Stoffe, welche der ritterlichen Dichtung entnommen sind.***) In innigem Zusammenhang mit der süddeutschen Kunstentwickelung stehen auch die Wandmalereien, mit welchen ein Gemach im Schlosse zu Neuhaus in Böhmen 1338 ausgestattet wurde. Die Georgslegende gab den Vorwand, reich bewegte Schilderungen ritterlichen Lebens der eigenen Zeit zur Darstellung zu bringen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten sind von guten Verhältnissen, die ovalen Köpfe von jugendlicher Anmut und dabei von ausdrucksvoller Mienensprache. Sorgfältige Durchführung im einzelnen fehlt, besonders oberflächlich sind Hände und Füße gezeichnet. Die schwarzen Umrisse der Figuren sind leicht koloriert, die Faltenmotive der Gewänder, die Zeichnung der Gesichter und der Hände sind mit schwarzen Pinselstrichen in flotter Weise auf die ganz dünn

---

*) Ein hervorragendes Denkmal von solcher Kreuzung deutschen und italienischen Einflusses auf dem Gebiete religiöser Malerei waren die Wandbilder in der Kirche von Terlan vor ihrer — Restauration. Die Chormalereien aus der Geschichte Mariens gehörten der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Die Malereien im Schiffe — Darstellungen aus der Geschichte Christi — wurden 1407 von Hans Stocinger aus Bozen im Auftrage des Siegmund von Niederthor ausgeführt. Zwei annähernd gut erhaltene Darstellungen der Bilderfolge Stocingers — Geburt Christi und Kindermord — bezeugen deutlich die Einwirkung giottesken Stils. Die Malereien des Schlosses Runkelstein wurden veröffentlicht von J. V. Zingerle und J. Seelos (Innsbruck, 1859), unberücksichtigt blieben darin die Wandbilder im Badezimmer. Eine neue vollständigere und künstlerisch gründlichere Publikation thäte Not.

**) Durchzeichnungen des untergegangenen Bildes des Konstanzer Hauses bewahrt die Wessenberg'sche Sammlung in Konstanz. Einzelnes findet sich abgebildet im XV. Band (Heft 6) der Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Eine Kopie des Wandbildes des Hauses „Zum Grundstein" besitzt das städtische Museum in Winterthur.

***) Eine farbige Abbildung bei: Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter.

deckende Farbe aufgesetzt.*) Der Nordosten Deutschlands ist an Denkmälern der Wandmalerei aus dieser Periode sehr arm; erwähnt seien die Gewölbemalereien der Marienkirche zu Kolberg, welche im Sinne der Armenbibeln Darstellungen aus der Geschichte Christi mit den entsprechenden Typen aus dem Alten Testament vorführen. Die Ausführung ist eine handwerksmäßige, aber einzelne Motive zeugen von selbstständiger Lebensbeobachtung und glücklicher Verwertung derselben.

Doch nicht die Wandmalerei und nicht mehr die Buchmalerei sollte die letzten Ergebnisse der nationalen mittelalterlichen Stilentwickelung am Ausgange dieses Zeitraumes zeitigen, dies war, wie schon angedeutet wurde, der Tafelmalerei vorbehalten. Die Helden der Bibel und der Legende, welche auf den Wandflächen der gotischen Dome keine Unterkunft mehr fanden, leuchteten nun in glühender Farbenpracht von dem Glasverschluß der Fenster herab**), oder sie schmückten als Tafelbild und Schnitzwerk die immer reicher gestalteten Altaraufsätze der Kirchen und Kapellen. Das Tafelbild beschränkte zwar den auf das Gewaltige zielenden, der Vision kühn nachtastenden Linienzug des Malers romanischer Apsidalbilder, aber das Streben nach feierlicher und ergreifender Wirkung hielt es fest; Anmut und Geschmeidigkeit der Formen durfte es dabei freilich nicht vernachlässigen, sollten die ästhetischen Forderungen der Zeit nicht verletzt werden. In Bezug auf Naturwahrheit gab die Tafelmalerei so viel als sie zu geben vermochte; sie hatte es allerdings hierin nicht so leicht wie der Buch-Illustrator, der es sich an einer keck hingeworfenen Umrißzeichnung genügen ließ, sie mußte sorgsam ausführen, mit gleicher Liebe jede Einzelheit behandeln. So gewann bei ihr noch leicht das Typische die Oberhand über das Individuelle und Charakteristische. Doch war auch das Typische Ergebnis selbständiger Bewältigung der Naturformen, wären doch anderen Falles nicht gerade auf dem Gebiete der Tafelmalerei zuerst grundsätzliche Unterschiede in der Formenauffassung aufgetreten, die in ihrem Ursprung auf eine bestimmte Meisterpersönlichkeit zurückführten. Übrigens lag in dem leisen Festhalten am Typischen zunächst kein Nachteil; der ideale Beweggrund der Darstellung trat umso kräftiger hervor, die Seele leuchtete heller aus den Gestalten, in welchen das eigenwillige Leben in Ehrfurcht vor einem höheren verstummte. Von dem Aufschwung, welchen in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts die Tafelmalerei nahm, ist keine Gegend Deutschlands ausgeschlossen; für die Entwickelung sind aber doch nur drei Städte von Bedeutung gewesen: Prag, Nürnberg und Köln. In Prag und Köln werden auch die Meister namhaft, welchen der Ruhm zufällt, Gründer blühender Lokalschulen geworden zu sein.

Gleich nach seiner Ankunft in Böhmen — 1333 — hatte Karl IV. dort seine reiche Bauthätigkeit begonnen. Für die malerische Ausschmückung seiner Schlösser und Kirchen war eine Schar von Künstlern thätig, die aus aller Herren Ländern nach

*) Vgl. J. E. Wocel: Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg Neuhaus mit vier Tafeln in Farbendruck (Denkschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften phil. hist. Cl. X. Bd. Wien 1860).

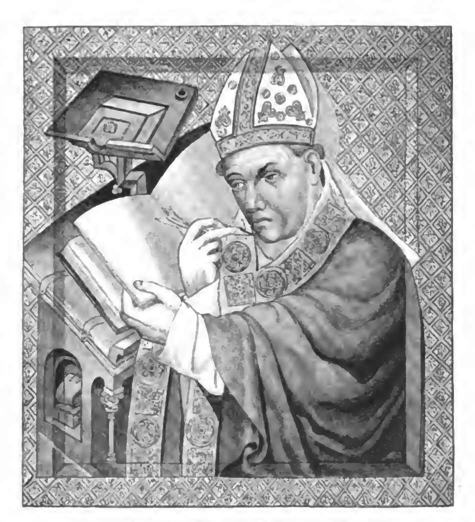
**) Die Geschichte der Glasmalerei wird ein Kapitel der Geschichte des Kunsthandwerks bilden; es sei nur angedeutet, daß sie auf die Eigenart der malerischen Anschauung manches Tafelmalers in hervorragender Weise einwirkte.

Böhmen gerufen oder freiwillig gekommen war. So konnte sich Anfang 1348 eine Bruderschaft bilden, welche, wenngleich nicht ausschließlich aus Malern bestehend, doch in der Mehrheit von solchen gebildet ward. Da das Gründungsstatut in deutscher Sprache abgefaßt ward, so ist es sicher, daß deutsche Maler den Kern der Zeche bildeten. Zwei Namen treten aus der Künstlerschar kräftig hervor: Nikolaus Wurmser von Straßburg und Meister Theodorich, der wohl aus Prag selbst herstammte. Beide Künstler wurden von Karl IV. wiederholt mit Vergabungen und Vergünstigungen ausgezeichnet. Nikolaus Wurmser erhielt 1359 das Recht freier Verfügung über alle seine Güter, darnach dann 1360 volle Steuerfreiheit für seinen Hof in Morin, und eine gleiche Vergünstigung erhielt Meister Theodorich oder Dietrich im Jahre 1367, mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die kunstreiche und feierliche Malerei, mit welcher er die königliche Kapelle auf Karlstein geschmückt habe. So ist es denn die Burg Karlstein, wo die Werke Theodorichs, aber auch die des Meisters Nikolaus gesucht werden müssen. Gleich nach seiner Kaiserwahl hatte Karl IV. den Bau der Burg Karlstein in dem waldigen Beraunthal begonnen, um da die Reichskleinodien aufzubewahren. Drei Kapellen gehören zu dem Burgbau: die Marienkapelle, die Katharinenkapelle und die Kapelle des heiligen Kreuzes. Alle hervorragenden Maler, über die Karl IV. verfügen konnte, wurden zur Ausschmückung herbeigezogen. Man erkennt leicht Vertreter der florentinischen, d. h. der giottesken Richtung, und der sienesischen; neben Thomas von Mutina mag ein Künstler, der sich unter Simone Martini's Einfluß gebildet hatte, hier thätig gewesen sein. Diese Leistungen jedoch treten zurück gegen jene, welche den scharfausgeprägten Charakter einheimischer Kunst an sich tragen. Doch sind hier wieder zwei streng geschiedene Richtungen erkennbar. Die eine ist am besten vertreten in den Wandmalereien der Marienkapelle, die andere in den Tafelmalereien der Kreuzkapelle. Die ersteren haben vielfach gelitten, wo aber der ursprüngliche Charakter erhalten, wie in der Darstellung des apokalyptischen Weibes, da spricht sich eine künstlerische Art aus, die wir am besten dem vom Oberrhein hergewanderten Nikolaus Wurmser zutrauen dürfen. Maria, im gemusterten Unterkleid und blauen, leicht fließenden Mantel, trägt das Kind auf ihrem Arme; der etwas vorgebeugte Kopf zeigt ein kräftiges Oval, die Stirn ist hoch, etwas zurückgeschoben, der Mund lieblich. Die Farbe ist von lichtem Ton. In den übrigen apokalyptischen Darstellungen zeigen einzelne Figuren, die noch besser erhalten sind, so ein in Vordersicht genommener posauneblasender Engel, daß der Meister sich auch an schwierigere perspektivische Aufgaben mit Glück wagte. Was sonst von Wandmalereien im Schlosse erhalten ist, z. B. die Darstellungen aus der Legende des heil. Wenzel im Aufgange zur Kreuzkapelle, befindet sich in einem solchen Zustand, daß die Feststellung des Verhältnisses des Meisters der Wandbilder der Marienkirche dazu kaum möglich wird. Dagegen erinnert das Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt so sehr an das apokalyptische Weib in der Marienkapelle, daß man gern an Nikolaus Wurmser als Künstler dieses lieblichen Werkes, das ein künstlerisches Echo in dem Krumauer Marienbilde noch in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden hat, denken möchte. Wir kennen nicht die Schaffenszeit des Meister Nikolaus, aber daß das Bild der Stiftskirche zu Hohenfurt noch zur Zeit Karls IV. entstand, dem stellen sich künstlerische Bedenken nicht entgegen. Maria ist in einen blauen Mantel gehüllt, dessen rotes



Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt (Böhmen).

Futter bei der Faltenlage öfters sichtbar wird, ein Motiv für Farbenwechsel, das die Buchmalerei schon längst gerne anwandte.*) Die Werke auf Karlstein, welche mit dem Namen Wurmsers in Beziehung gesetzt werden, besitzen keinen Stilcharakter, der sie von den edleren Leistungen oberdeutscher Malerei dieser Zeit trennte; anders ist es mit den Gemälden, welche die Kreuzkapelle zieren. Die Kreuzkapelle — geweiht 1365 — ist ein aus zwei Jochen bestehender, in Kreuzgewölben überspannter Raum.



Der heil. Augustinus. Wien, kais. Gemäldesammlung Nr. 1726.

Die einschneidenden Kappen der tiefen Fensternischen sind mit Wandmalereien geziert, welche Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte Christi und der Offenbarung des Johannes vorführen. Die Wände sind in Form einer fortlaufenden Holztäfelung mit 133 Gemälden in zwei und drei Reihen übereinander bedeckt, welche überlebensgroße Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehrern, Mönchen, gekrönten Fürsten und anderen männlichen und weiblichen Heiligen vorführen. Das Hauptbild über dem Altar stellt den

*) Verwandte Bilder besitzen die Stephanskirche in Prag, die Dominikanerkirche zu Budweis, die Galerie zu Hohenfurt.

Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dar, am Sockel dann den Schmerzensmann aus dem Grabe emporragend, zwischen Engeln und heiligen Frauen. Der Gekreuzigte, dann die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, wurden für die k. Gemäldesammlung in Wien ausgebrochen, alle übrigen Bilder befinden sich noch an Ort und Stelle. Wenn man in diese Versammlung ernster, kräftiger Gestalten tritt, so ist man überrascht über die Energie, mit welcher hier ein Künstler die Natur mit dem Ideal zu verschmelzen suchte. Diese breitschultrigen, vierschrötigen Gestalten mit den mächtigen Köpfen kümmern sich kaum mehr um das Gesetzbuch höfischer Schönheit, sie sind nach dem Lehrbuch der Natur dargestellt, z. B. der heilige Augustinus. Durch die bedeutend modellierte Stirn zieht sich eine schwere Querfalte hin, breit setzt der Nasenrücken an, um etwas knollig zu enden, die Lippen des ausdrucksvollen Mundes sind etwas gewulstet, sie sowohl wie die kräftig entwickelten Backenknochen legen nahe, daß der Künstler diese Modelle der slawischen Rasse entlehnt haben mochte. An den meisterlich modellierten Händen mit den klobig auslaufenden Fingern sind Sehnen und Adern entschieden, wenn auch ohne Aufdringlichkeit bezeichnet. Das ideale Element aber, welches diese rauhe Hülle wie ein feines Fluidum umgiebt, ist die Energie des Geistes, welche aus den in strengem Nachdenken vor sich hinblickenden Augen spricht. Zu der rauhen Kraft der natürlichen Erscheinung tritt der Ausdruck starker geistiger Gewalt, kein Wunder, daß das Zusammenwirken beider den Eindruck verblüffender individualisierender Kraft erzielt. Jeder der dargestellten Heiligen ist von einer Stimmung, einem Gedanken erfüllt, doch nicht völlig hingenommen; die Thatkraft ist nicht in mystischer Verzückung untergegangen — darum sind auch diese Gestalten nicht bloß im Sinne physischer Durchbildung Individualitäten, sondern auch solche in geistiger Beziehung — also Charaktere. Floß in den Adern Theodorichs auch slawisches Blut? und hat der naive Naturalismus der slawischen Rasse teil an dieser plötzlich so hochentwickelten Schilderungskunst physischer und geistiger Natur? Zu den prächtigsten männlichen Charakterbildern gehört auch die Gruppe der fünf Mönche im ersten Joch der Kapelle rechts vom Fenster. Die weiblichen Heiligen zeigen ein sichtliches Streben des Künstlers nach leiblicher Anmut, doch bleibt die Bildung kräftig und die breiten Formen gemahnen öfters an das Frauenideal des Palma. Ob das Altarbild auf Theodorich zurückführt? Man darf es bejahen, der rauhe Realismus beherrscht die Schilderung des Hergangs; Christus zeigt weniger Ergebenheit als den Ausdruck schweren körperlichen Leidens, das auch noch in der krampfhaften Krümmung der Gelenke nachwirkt. Die Gewandung hier und sonst ist von einfachem großen Wurf, die Falten voll und rundlich. Der Fleischton ist bei den Männern dunkler als bei den Frauen, die Schatten mit grau-grünlichem Ton hinein modelliert. Die Gewänder sind von ziemlich hellem Ton, gebrochen, und zum gemusterten Goldgrund gut gestimmt. Gleich künstlerische Züge tragen die Wandmalereien. Zu den ansprechendsten gehört die Anbetung der Könige, zu den dramatisch wirksamsten die Anbetung des Lammes. Außerhalb der Kreuzkapelle giebt es noch wenige Werke, welche die künstlerische Handschrift Theodorichs oder vielmehr seiner Schule aufweisen. Aus diesen wenigen ragt hervor ein aus der Kirche zu Raudnitz stammendes Altarbild im Rudolphinum in Prag, welches in dem oberen Teile Maria mit dem Kinde, verehrt von Karl und dessen Sohn Wenzel mit ihren Patronen Sigismund und Wenzel, zeigt, während in

dem unteren Teile die Landesheiligen Procop, Ludmilla, Veit und Adalbert mit dem Erzbischof Ozko von Wlaschim dargestellt sind. Die Formenauffassung ist dieselbe wie bei den Halbfiguren der gen. Kapelle, doch steht es hinter den besseren Werken jenes Cyklus in der künstlerischen Durchführung zurück. Es fehlt jene Wucht der Charakteristik, welche den Heiligen der Kreuzkapelle eigen ist. Das Gleiche gilt von dem Altarwerk, welches Reinhard von Mühlhausen, Bürger zu Prag, 1385 in die Kirche zu Mühlhausen am Neckar stiftete. Die Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund sind auf dem Mittelbild und den Flügeln dargestellt. Es ist die Formenanschauung Theodorichs, doch von einer schwächlicheren Hand zum Ausdruck gebracht. Sehr stark vermischt mit fremden, namentlich italienischen Zügen, erscheint die heimische Richtung in den Wandbildern des Klosters Emaus in Prag. Die Grundsteinlegung der Kirche und des Kreuzganges erfolgte 1348, die Weihe der Kirche 1372; in die Nähe des letzteren Jahres also fällt die Entstehung der Wandmalereien, die ihrem Inhalte nach eine monumentale Armenbibel genannt werden können. Trotzdem der ursprüngliche Charakter durch wiederholte Ausbesserung und Auffrischung verdunkelt wurde, vermag man doch noch in dem umfangreichen Denkmal die künstlerische Gesamtleistung des bunten Künstlergewirres am Hofe Karls IV. zu erkennen. Einzelne Figuren zeigen unverhohlen die Typen der Schule Theodorichs, bei anderen Figuren gemahnt uns das sanfte Oval mit den mandelförmigen Augen, der edelgebildeten Nase an das Formenideal sienesischer Meister, der weiche Fluß und der Schwung der Gewandung läßt vielfach an den Meister der Wandbilder in der Marienkapelle denken. Unter Wenzel verlor auch die Tafel- und Wandmalerei wie die Buchmalerei an Ernst der Gesinnung und markiger Kraft des Ausdrucks; ob sie später wieder zu jenem strengen Naturstadium zurückgekehrt wäre, welches Meister Theodorich in den Dienst der Entwickelung gestellt hatte, bleibt eine müßige Frage. Immerhin aber ist es schwer zu beklagen, daß infolge der Hussitengräuel die Errungenschaften der Prager Schule keine Fortbildung auf heimischem Boden und keine nachweisbare Einwirkung auf die Gesamtentwickelung deutscher Malerei erlangen konnten.

Um so mächtiger war die Wirkung auf die Zukunft, welche von Nürnberg und Köln ausging.

Franken war nicht arm an Malern von Ruf und Namen. Wie Simone Martini von Petrarca gerühmt wurde, so feierte Egon von Bamberg in seiner Minneburg den Meister Arnold von Würzburg:

Ich wolt uzzer mossen gern
Daß Meister Arnolt der moler
Von Wurtzburg in ir Kundschaft wer.
An Gut must es in helfen ser,
Wann er bedorft nimer mer
Brisilegen farb kaufen kein,
Er nem nur sein pensel rein
Und hebt in an iren roten mund
Zu hant und an derselben stundt
So viel der rötel darin schüße
Daß ein ganzes jar dan flösse
Paris farb genug darus.

Und noch ein Jahrhundert später rühmte von ihm der Meistersänger Hans Rosenblut:

Was fliegen möcht oder schwaymen
Das kont er malen oder schnutzen.

Doch der Herd künstlerischer Thätigkeit in Franken war schon damals Nürnberg. Schnell war die Gründung Konrads II. und Heinrichs III. emporgeblüht; unter

Rudolph von Habsburg war die Stadt bereits ebenso durch ihren Reichtum wie durch ihre prächtigen Bauten berühmt. Ein mächtiges Patriziat hatte sich entwickelt, das aus dem Aufstande im Jahre 1348, der dem Namen nach gegen den „Pfaffenkönig" Karl IV., der Sache nach gegen den Stadtadel gerichtet war, nur gekräftigt hervorgegangen war. Die den Aufschwung der Stadt schädigenden Folgen der Niederlage der Volkspartei wurden erst viel später fühlbar; für jetzt brachten sie der Stadt neuen



Der sogen. Deichselsche Altar. Berlin, kgl. Gemälde-Galerie.

Glanz und neue Vorteile; Karl IV. machte Nürnberg zum ersten Reichshof, und die Patrizier wetteiferten miteinander in der Ausführung von Nutzbauten und in religiösen Stiftungen. So sind denn auch alle hervorragenden Werke der Tafelmalerei, welche die Nürnberger Schule am Ausgange des Mittelalters vertreten, mit den Namen hervorragender Patrizier verknüpft.

An der Spitze steht das Epitaph des Paul Stromer von 1406 in der Lorenzkirche: Christus in goldener Mandorla auf Wolken thronend, von Engeln umgeben, welche die Marterwerkzeuge tragen, Fürbitte einlegend knieen Maria und Johannes vor ihm, darunter dann die Stifterfamilie. Christus ist von hageren Formen; die Zeichnung ist durchaus streng, aber herbe, die Umrisse nicht ohne Härte, die Farbe von kräftiger



Maria von Christus gekrönt. Imhof'scher Altar in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg.

Wirkung. Auf dem Epitaph der Frau Kunigunde Kunz Rymensnyderin († 1409) zeigt der Christus, der von Maria und Johannes gehalten wird, eine weichere Modellierung als auf dem Epitaph Stromers, aber der Johannes besitzt ganz die herben Formen wie dort. Um dieselbe Zeit entstanden die beiden Altarflügel, die aus der vormaligen Dominikanerkirche in das Berliner Museum kamen (Nr. 1207—1210) und die Wappen der Familien Deichsler und Zeuner tragen. An den Außenseiten Maria mit dem Kinde und der heil. Petrus Martyr; an den Innenseiten die heil. Elisabeth und Johannes der Täufer. Schlanke Formen, sanft ausgebogene Haltung ist den Figuren eigen; die Köpfe der Frauen sind lieblich, ohne weichlich zu sein. Die Lider der Augen senken sich nicht so tief, wie bei den Frauen kölnischer Meister, und der Mund ist kräftiger, genußfähiger gebildet — das Oval runder, voller; freilich der Hals ist noch zu schlank und dünn, die Schultern zu sehr abfallend; doch der kräftig individualisierte Kopf des Petrus Martyr weist schon darauf hin, daß die Nürnberger Maler ein schärferes und achtsameres Auge für das Diesseits hatten als die Meister der alten Kölner Schule. Auch die Hände, obwohl nicht so durchgebildet wie in Werken des Meister Theodorich, sind doch besonders bei Männern ziemlich kräftig und mit Andeutung der Glieder und Gelenke versehen. Die Gewandung ist von gutem Fall, die nicht gehäuften, klar motivierten Falten rund und voll und so an Werke der Steinplastik erinnernd. Ungefähr zehn Jahre später, zwischen 1418 und 1422, stiftete Kunz Imhof in St. Lorenz einen Altar, der als die höchste Leistung mittelalterlicher Malerei in Nürnberg bezeichnet werden kann. Auf dem Mittelbilde Christus, der Maria die Krone aufsetzt, auf den Flügeln die beiden Apostelfürsten und zu deren Füßen knieend der Stifter und seine drei ersten Frauen; an der Altarstaffel Brustbilder von Heiligen. An der Rückseite der Schmerzensmann mit Maria und Johannes (letztere Darstellung jetzt im Germanischen Museum Nr. 87). Ein kräftiger irdischer Zug in der Auffassung der Formen, ein tieferes Verständnis der Natur verbindet sich hier mit der weihevollen Andachtsstimmung, welche die ersten Werke christlicher Kunst geschaffen hatte. Ernste durchgearbeitete Charakterköpfe, nicht die überlieferten Typen kehren Petrus und Paulus uns zu, von lieblicher gesunder Schönheit ist das Antlitz Mariens, ernst, würdig, mit einem Zug sinnender Milde, das Antlitz Christi. Die Gestalten sind bei aller Schlankheit doch gedrungener als auf dem Berliner Altar, Schultern und Hals sind kräftig, die Hände von auffallender Sorglichkeit der Durchbildung. Die Gewandung feierlich, aber bei aller Einfachheit und Klarheit des Faltenwurfs doch nicht eintönig in den Motiven. Kräftig und glücklich gestimmt hebt sich der Farbenakkord Grün, Rot, Blau von dem goldenen Grunde ab. Der Künstler des Imhof'schen Altars ist unbekannt, wie überhaupt keine Fäden von den aus dieser Zeit überlieferten Meisternamen zu den vorhandenen Werken gezogen werden können. Aber dieser Künstler hat mit liebevollem Auge die Natur angeschaut und so geläutert durch seine tiefe religiöse Stimmung in den Dienst des Glaubens gestellt, der ihn als Gemütsmacht beherrschte, ohne ihn der Welt zu entfremden. Nicht nüchtern ist diese Kunst, nur vernünftig und gerecht gegen die Natur, so als schönste Blüte einer zum Abschluß gekommenen Periode bereits den Keim neuer glänzender Entwickelung in sich tragend. Von solcher weltlich naiver und doch andächtiger Auffassung religiöser Stoffe zeigt auch eine wohl zu häuslichem

Erbauungszweck entstandene Darstellung der beiden heiligen Frauen Elisabeth mit Maria und ihren Kindern Johannes und Jesus. Maria spinnt, Elisabeth ist mit der Weife beschäftigt, die Kinder spielen (Wien, Sammlung Pribram).

Unübertroffen an Ruhm und weitreichendem Einfluß stand die Schule von Köln da. Mit Köln konnte an Macht und Reichtum kaum eine zweite Stadt Deutschlands wetteifern. Aber das war doch nicht das Wesentliche, denn als vom Jahre 1396 an, das den Sturz der übermütigen „edlen Geschlechter" zu gunsten der Zünfte sah, Macht und Reichtum eine Minderung erlitten, hatte die Kunst darunter nicht zu klagen. Der Rhein war von jeher neben dem Süden der wahre Nährboden künstlerischen Schaffens; die Kreuzung germanischer und romanischer Rasse, welche hier unter besonders günstigen Umständen vor sich gegangen war, mag nicht ohne Einfluß auf die glückliche Organisation gewesen sein. Von Karls des Großen Zeit an blühte die Kunst in diesen Gegenden; der oberdeutsche Wolfram von Eschenbach rühmte von den kölnischen Malern seiner Zeit, daß sie denen von Mastricht ebenbürtig seien. Das war auch jetzt nicht anders. Dazu aber kam es, daß in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts eine mächtige geistige Strömung die Werke kölnischer Schilderkunst auf eine ungewöhnliche Erfolgshöhe hob. Nicht bloß die ästhetischen, auch die religiösen Ideale des Mittelalters haben in den Malereien der Kölnischen Schule ihre lauterste und vollendetste Verkörperung erhalten. Die Veräußerlichung des Christentums hatte begonnen mit dem Augenblick, als es aus dem Dunkel der Katakomben und Privathäuser heraus und in die Tempel der gestürzten alten Götter hineinziehen durfte; von diesem Zeitpunkte an sind aber auch die Persönlichkeiten nicht mehr selten geworden, welche abseits vom offiziellen Wege in ein unmittelbares und darum innigeres Verhältnis mit Gott zu treten suchten. Und so ist denn das ganze Mittelalter voll von immer neu auftauchenden „Ketzer-" Gemeinden; da waren es die großen Mystiker, welche offizielles Kirchentum mit einem tieferen und innigeren Verhältnis zu Gott in Einklang zu bringen suchten. Kein Wunder, daß deshalb ihre Worte so mächtigen Widerklang in dem aufgeregten Gemüte aller Heileszagenden und Heilsuchenden fanden. Köln war ein Hauptherd dieser mystischen Richtung. Schon der große Dominikaner Albert, der zwar Schwabe von Geburt, doch Köln zum Hauptsitz seines Lehramtes machte, hatte gelehrt, daß die Seele durch innere Zurückziehung von allem Irdischen Ein Geist mit Gott werden solle, daß sie durch Gnade werde, was Gott von Natur ist, daß sie gewissermaßen in Gott sich verwandle. Meister Eckhardt, der vom gleichen Kloster aus predigte († 1329), bewegte sich noch im Bann der scholastischen Beweisführung des Albertus, doch stand ihm in seinen Predigten schon eine viel größere Fülle von Bildern, ein ergreifenderes Pathos als jenem für die Darlegung solcher Gedanken zu Gebote. Tauler aus Straßburg († 1361), der ebenfalls in Köln predigte, mußte noch mächtiger wirken, weil er alle Buchgelehrsamkeit beiseite ließ und nur das Gemüt und die Phantasie seiner Hörer in Anspruch nahm. Das Ziel des Reinigungsprozesses des Geistes und des Herzens ist die vollständige Entselbstung, mehr als dies die vollständige Entpersönlichung, oder wie es Tauler bezeichnet, Entwerden. Der Weg zum Ziel ist nicht die That, sondern das Leiden. Im Kampf giebt es keine „Schaulichkeit" — nur in der Todesruhe aller Kräfte und Strebungen. Auf Tauler folgte eine große



Altarbild der ehemaligen St. Klara-Kirche in Köln; jetzt im Chorkapitel des Kölner Doms.

Schülerschar. In solchem Sinne wurde Geist, Wille, Gemüt der Religiösen geleitet. Und die Malerei hatte nicht gezögert, dieser Stimmung künstlerische Aussprache zu verleihen, zumal gerade ihr die Führer der mystischen Richtung sympathisch entgegentraten. Der Freund und Zeitgenosse Taulers, Suso, empfahl, allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde. So treten denn die Heiligen der kölnischen Maler von leuchtendem Goldgrunde aus uns entgegen wie himmlische Visionen. Ungern nimmt der Künstler eine bewegte Handlung zum Gegenstand, am liebsten schildert er den Frieden der Unschuld, den Ernst sinnender Betrachtung, die Vertiefung in das Geheimnis göttlichen Leidens, die demütig-freudige Teilnahme an der Verherrlichung Christi und seiner Mutter. Kaum wagen diese Gestalten die Augen gegen den lockenden Schimmer der Welt aufzuschlagen; die Lider sind tief herabgezogen, den zarten Mund umspielt kein Lächeln, das Haupt mit dem feinen zarten Oval ist leise gesenkt. Die Gestalten sind schlank bis zur Gebrechlichkeit, schulterlos, schmalbrüstig, die Hände mit den feinen, überlangen Fingern fast ohne Gliederung; man denkt an die Lehren der Mystiker, welche in einem gesunden Körper das schwerste Hindernis auf dem Wege zur Vergottung sahen. Der edle, weiche Fluß der Gewandung, die milden, aber leuchtenden Farben vollenden den Eindruck, himmlische von aller irdischen Schwere freie Gestalten vor sich zu haben. Kein Zweifel, das religiöse Ideal des Mittelalters hat damit seine reinste künstlerische Verkörperung erfahren, aber ebenso wenig zweifelhaft ist es, daß die zukunftsichere Strömung in Kunst und Kultur, wie ja schon angedeutet wurde, bereits einen Weg eingeschlagen hatte, der zu anderen Zielen führen sollte, dessen künstlerische Ideale nicht in dem Himmel der heiligen Schrift, sondern in der Natur ihr Heimatsrecht besaßen.

Jene glänzende Malerschule, welche in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts Köln zum Vorort der deutschen Malerei machte, stand unter dem Einflusse eines Meisters, dessen Name weit außer Land gekannt war. Auf das Jahr 1380 schrieb der Chronist von Limburg a. L.: „In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hieße Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“ Diesen von dem Chronisten gefeierten Meister erkennt man mit Recht wieder in jenem Meister Wilhelm von Herle (Herle ein Kirchdorf drei Stunden von Aachen), der in Kölner Urkunden von 1358—1378, in welchem Jahre er starb, vielfach genannt wird. Er war ein begüterter Mann, was nur den zahlreichen Aufträgen, mit welchen ihn der Magistrat der Stadt und darnach gewiß auch Private bedachten, entsprach. Als er gestorben war, folgte ihm wohl als Haupt der Schule Hermann Wynrich von Wesel, der nach dem Tode Wilhelms Eigentümer von dessen Haus und Malerwerkstätte wurde und bald darauf die Witwe Wilhelms, Frau Jutta, heiratete. Auch dieser erfreute sich mehrenden Wohlstandes und für seine künstlerische Bedeutung spricht es, daß ihn die Malerzunft fünfmal als Senator in den Rat der Stadt entsandte, zum letzten Male im Jahre seines Todes 1414. Die urkundlich erwähnten Arbeiten Wilhelms sind verloren — nur von den im Rathause, im oberen Stockwerke von ihm ausgeführten Wandmalereien rühren die Reste her, welche im Kreuzgang des Museums in Köln aufgestellt sind. Am besten erhalten ist der Kopf eines Propheten oder Philosophen mit

einer turbanartigen Kopfbedeckung. Der bald kleinliche, bald altertümelnde Zug, welcher noch den Chormalereien des Kölner Domes eigen war, ist hier völlig überwunden. Wohl merkt man, daß der Formensprache des Künstlers die weiche Lyrik religiöser Minne geläufiger war, als der Ausdruck herber Gedankenstrenge, aber er wollte monumental wirken, und so streifte er alles Befangene und Kleine ab. Mächtig wölbt sich die Stirne über den tiefliegenden Augen, die Nase ist fein, aber kräftig, nur der Mund mit den ein wenig herabgezogenen Winkeln ist etwas weichlich, ja weiblich gebildet. In jedem Falle aber zeigt sich hier ein Meister, der an Formenkenntnis und Sicherheit in der Wiedergabe der Formen, an Geschmack in der Linienführung seine Vorgänger weit übertrifft. Den gleichen Eindruck gewinnt man von einem zweiten Bruchstück jener untergegangenen Bilderfolge, das wiederum einen Propheten oder Philosophen, ein Spruchband haltend, darstellt. Wichtig aber ist ganz besonders dieses Bruchstück, weil seine Formensprache mit aller Bestimmtheit auf das hervorragendste Werk der Tafelmalerei dieser Zeit hinweist — auf den aus der St. Clarenkirche stammenden Altar im Dom in Köln. Und zwar befinden sich die Malereien auf dem Mittelstück und den inneren Seiten der äußeren Flügel des Altars. An der Thüre des Schrankes für die Monstranz ein Priester vor dem Altare, der eben die Hostie emporhebt, dann auf jeder Seite je zwölf Darstellungen in zwei Reihen übereinander, abgesehen von den Bildfüllungen der Wimperge, welche die im Stil gotischer Fensterarchitektur gehaltenen Rahmen der Hauptbilder krönen.

Die zwölf unteren Darstellungen sind der Jugendgeschichte Christi, die oberen der Passion gewidmet. Was vorhin angedeutet wurde, findet hier schon Bestätigung. Die Wonne unschuldigen Daseins, das Idyllische, die Lyrik mitfühlender und mitleidender Liebe finden in dem Künstler einen trefflichen Dolmetsch; dagegen greift er in der Darstellung der Marterszenen zu einer gezwungenen Derbheit, überteufelt den Teufel, wenn er die Bösen, Henker, Büttel schildern will. Von welch entzückender Anmut und naiven Wahrheit ist das Bad des neugeborenen Christus oder die Darstellung im Tempel; welcher idyllische Reiz ist der Ruhe auf der Flucht eigen, welche Wahrheit des Mitleidens, welche Kraft der Liebe spricht aus der Kreuzabnahme und der Grablegung! Die Weihe religiöser Stimmung liegt über diesen Darstellungen, aber erzielt ist sie von dem Künstler doch nur durch die kräftige Betonung rein menschlicher Züge und Empfindungen. Maria, welche in der Grablegung in schmerzender Liebe die Hände um die Schultern des Sohnes legt und sein Antlitz küßt, das Kind im Bade mit der Mutter scherzend, der schlafende Hirte in der Weihnacht, die sorglich spähende Maria in der Rückkehr aus Judäa, das sind Gesichte eines aus der Tiefe heraus schaffenden, nicht Erinnerungen eines nachschaffenden Künstlers. Die Passionsdarstellungen entbehren solcher freien Gestaltung, der Künstler bleibt an dem Überlieferten haften, sei es aus Ehrfurcht, sei es, weil er die Kraft nicht fühlte, diese figurenreichen und dramatisch bewegten Episoden der Geschichte Christi neu zu gestalten. Die Farben sind zart und dünn auf den Goldgrund aufgetragen, die Modellierung mäßig, das Fleisch von feinem grauen Ton in den Schatten. Die Formen sind schlank, aber doch nicht so überschlank, wie bei den Schülern und Nachfolgern des Meisters des Clarenaltars. Ein hochentwickeltes Schönheitsgefühl leitet den Künstler auch hierbei und läßt ihn Übertreibung vermeiden. Das feine, nicht zu hagere Oval



LITH U DRUCK AUG KURTH

G GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

MADONNA MIT DER BOHNENBLÜTHE ERZBISCH. MUSEUM ZU KÖLN.



mit typischer Zuspitzung des Kinns ist in den meisten Fällen ein glücklicher Spiegel der inneren Vorgänge. Die Außenseiten der äußeren Flügel des Clarenaltars sind von flüchtigerer Schülerhand bemalt; bemerkt zu werden verdient dabei nur, daß die Malereien auf rot grundierter Leinwand, welche über das Holz gespannt ist, aufgetragen sind. Ein anderes Werk des Meisters des Clarenaltares selbst ist das kleine Triptychon im Kölner Museum, dessen Mittelbild Maria mit dem nackten Kinde auf dem Arm darstellt, während die inneren Seiten der Flügel die heil. Katharina und die heil. Barbara zeigen. Maria ist in Halbfigur dargestellt, die beiden Heiligen in ganzer Figur. Hier kommt das weibliche Formenideal des Meisters in dem Mittelbilde am deutlichsten zur Erscheinung, während die Flügelbilder schon eine Verschärfung desselben bis zur Übertreibung zeigen, die aber hier doch wohl noch auf Rechnung des Meisters selbst zu setzen ist. Jäh fallen die Schultern ab, die Hüften fehlen gänzlich, die Brust ist völlig glatt, die schlanken Hände mit den langen dünnen Fingern können höchstens noch als Behelfe psychischer Symbolik dienen, aber sie vermöchten in der Wirklichkeit nicht mehr das Schwert zu halten oder das Turmmodell zu tragen. Hier aber auch der Ausdruck seliger Weltverlorenheit, völligen Aufgehens in jener Gottesminne, welche die Mystiker lehrten und forderten. Die Farbe ist kräftiger, leuchtender als auf dem Clarenaltar. Eine Zwillingsschwester der Maria mit der Bohnenblüte ist die Maria mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum (Nr. 7). Auch noch des Meisters selbst würdig ist dann das herrliche Veronikabild in der Münchener Pinakothek und ihm nächststehend zum mindesten die heil. Katharina und die heil. Elisabeth im Germanischen Museum (Nr. 9 und 10).

Die Zahl der Schulbilder ist sehr groß; doch führt die Mehrzahl derselben nur mittelbar auf Meister Wilhelm zurück, die große Verbreitung seiner Schule gehört wohl erst der Zeit an, als der Erbe des Hausstandes Meister Wilhelms auch an der Spitze der Werkstätte desselben stand und so von dem Ruhm des Vorgängers Nutzen zog. An dem Formenkanon des Meisters halten die Schüler fest; nur verfallen sie leicht in Übertreibung, treiben die Gestalten noch mehr in die Höhe, bilden den Hals noch schlanker, Hände und Füße noch gelenkloser. Auf der anderen Seite kündigt sich eine Neigung für kräftigere Modellierung an. Während Wilhelm die Lichter im Fleische sanft vertrieb, setzen manche seiner Nachfolger dieselben unvermittelt auf Nase, Kinn, Oberlippe, Augenrücken, Haare. Möglich, daß Meister Wynrich aus Wesel schon diesen derberen Zug in die Schule brachte. Ganz in der Gefühlsweise des Meisters Wilhelm und in seiner Formensprache gehalten ist die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und acht Aposteln im Museum in Köln (Nr. 41). Nur die Farbe ist in den Gewändern kräftiger, die Schatten im Fleisch zeigen statt des grauen Tons ein Violett. Ein ähnliches etwas jüngeres Bild des Gekreuzigten mit unter dem Kreuze stehenden Heiligen in München (Pinakothek) ist in der Charakteristik vorgeschrittener. Zahlreicher wurden jetzt die Darstellungen der Passionsszenen (z. B. Kölnisches Museum Nr. 50—61) und des Vorgangs der Kreuzigung selbst. Wie die Kreuzigung, welche für die Familie Wasserfaß entstand (Köln. Museum Nr. 44), zeigt, waren hier die Schüler in der Wiedergabe des Pathetischen dem Meister bereits voraus. Eine Folge von fünfunddreißig kleinen Darstellungen, welche neben den

Passionsszenen auch die Ereignisse der Jugend und Lehrthätigkeit Christi vorführen, in der Berliner Galerie (Nr. 1221), ist bedeutender durch eine Reihe lebensvoller, neuer Züge, welche ihnen eigen sind, als durch die künstlerischen Eigenschaften, die auf minder tüchtige Hände weisen.

Am glücklichsten sind auch die Schüler in der Darstellung frommer Lebensunschuld, heiterer idyllischer Hergänge. Maria ist meist der Mittelpunkt dieser Szenen, in welchen die naturfrische Lyrik der Minnesänger noch einmal ein volles künstlerisches Echo erhält. Auf dem Mittelbild eines Flügelaltärchens im Berliner Museum thront Maria auf blumigem Rasen, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, von welchen Dorothea dem Christuskinde das Blumenkörbchen hinreicht. Auf den Flügeln sind dann noch dargestellt die heil. Elisabeth und die heil. Agnes. Die Gruppe ist von ungezwungener Anordnung, wenngleich freilich der Künstler die Schwierigkeit perspektivischer Raumvertiefung nicht überwunden hat. Eine etwas jüngere Arbeit, gemalt mit dem zarten Pinsel eines Miniators, ist das Bildchen im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. (Prehnsches Kabinett). In von zinnengekrönter Mauer umschlossenem Garten sitzt Maria lesend neben einem Steintischchen. Um sie grünt es, blüht es, reifen die Früchte, singen die Vögel. Zu ihren Füßen sitzt das Christuskind, dem die heil. Cäcilia das Zitherspiel lehrt. Eine zweite Dienerin aus dem himmlischen Hofstaat schöpft Wasser am Brunnen, eine dritte pflückt Äpfel. Auf der anderen Seite ist das männliche heilige Gefolge, Georg, Michael und ein dritter Heiliger, zu einer ungezwungen plaudernden Gruppe vereint. Sie tragen die höfische Tracht der Zeit, ebenso die Frauen, nur Maria behielt das ideale Kostüm. In einem leuchtend und klar gemalten Bildchen im Besitz von Eugen Felix in Leipzig tritt das weltlich-idyllische Element nicht so sehr in den Vordergrund, doch fehlt auch hier der novellistische Charakter nicht ganz. Den sieben holden Mädchengestalten, welche sich vor dem Thron der Maria gelagert haben, gesellt sich der heilige Georg im angelegentlichen Gespräch mit der heiligen Margaretha — sie beide, wie die entzückende Erläuterung eines zarten Minneliedes. Hinter der Steinbrüstung des Thrones aber werden die beiden Apostelfürsten und die beiden Johannes sichtbar — Petrus von individuellem Gepräge und gegen das Herkommen bartlos dargestellt. Auf einem Bilde in der Pinakothek zu München (Nr. 2) besorgen Engel das Gartenkonzert, während vier heilige Frauen der thronenden Maria Gesellschaft leisten. Die vollen kräftigen Köpfe weisen hier schon über die nächste Gefolgschaft des Meisters Wilhelm hinaus, doch ist der zarte Ton der Farbe noch der seiner Schule.

Eine Schule, welche das religiöse Ideal des ausgehenden Mittelalters, wie es die Besten des Volkes in der Seele trugen, mit so viel künstlerischer Kraft, aber auch so verständnisvollem Eingehen auf den ästhetischen Geschmack der Gebildeten darzustellen wußte, mußte schon durch ihre Erfolge sich einen weitgreifenden Einfluß auf die Malerei der Zeit sichern. So war es zunächst das benachbarte Westfalen, wo die Art der Kölnischen Schule Nachfolger fand. Vergessen darf dabei freilich nicht werden, daß die Verwandtschaft der westfälischen Malerei mit der kölnischen jetzt und später nicht allein das Ergebnis kölnischen Einflusses ist, sondern daß die Nähe der politischen Grenzen, die lebhaften gesellschaftlichen Beziehungen, die



Madonna im Blumenhag; Frankfurt, Städtisches Museum.

gleiche religiöse Denkweise auch eine Verwandtschaft der künstlerischen Gefühlsweise zur Folge hatte. Ihren Mittelpunkt besaß die westfälische Malerei in Soest. Eine reiche Bürgerschaft, wohlhabende Stifte sicherten der Kunst hier glückliche äußere Bedingungen. So waren schon am Ausgang der vorigen Periode die hervorragendsten Werke deutscher Tafelmalerei hier entstanden, und jetzt am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts muß sich wie in Köln um Meister Wilhelm und Hermann Wynrich hier um Meister Konrad eine zahlreiche Schule geschart haben. Dieser Meister nämlich tritt uns in einem großen dreiteiligen Altarwerk (die Staffel dazu fehlt) in der Kirche zu Nieder-Wildungen greifbar entgegen. Die jetzt verschwundene Inschrift nannte Meister Konrad von Soest als Urheber und das Jahr 1404 als Zeit der Entstehung. Auf den Flügeln sieht man je ein Heiligenpaar. Die Innenseiten des Werkes bringen vier Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi, fünf Passionsszenen mit der Kreuzigung, dann Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und das Jüngste Gericht. Einheimische Überlieferung hält kölnischem Einfluß die Wage. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Schultern schmal, Hände und Füße schwächlich gebildet, doch die Gewandfarben sind heller, bunter als in Köln, das Inkarnat bräunlich, die aus Gips geformten und vergoldeten Zierraten, Nimben, Kronen geben das Aussehen derber Festlichkeit. Ein thronender Nikolaus mit zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen und die Stifterfamilie in der Nikolaikapelle in Soest weist auf den gleichen Meister zurück. Die fast schulterlosen Gestalten sind stark ausgebogen, auf dem schlanken Hals lasten etwas drückend die infolge der kräftigen Ausladung des Schädels schweren Köpfe. Feiner gebildet sind die Frauenköpfe. Die Stirnen sind überhoch, das Oval ist kräftiger als bei Meister Wilhelm und die dichten gewöllten blonden Haarflechten, welche auf die Schultern niederfallen, erhöhen den Eindruck sinniger Anmut. Das Typische der Kopfbildung macht sich auch bei den einzelnen Gliedern der Stifterfamilie geltend. Den Charakter der Kunstweise Meister Konrads tragen eine figurenreiche Kreuzigung in der Kirche zu Warendorf von 1414 (?) und drei von dorther stammende Reste eines Passionscyklus (Verrat Christi, Geißelung, Pfingsten) in der Dechanei in Freckenhorst. In der Geißelung ist der nackte Christus von großer Linienschönheit, aber dabei freilich auch von ganz mangelhafter anatomischer Durchbildung. Im Gegensatz zu Christus sind die Schergen von abschreckender Häßlichkeit, aber in Haltung und Bewegung von großer Natürlichkeit. Ein anderes Werk, in welchem noch einige Eigentümlichkeiten Meister Konrads nachgewiesen werden können, das aber anderseits doch einen innigeren Anschluß an die Schule Meister Wilhelms zeigt, sind die Reste eines Altaraufsatzes, der zwischen 1410 bis 1422 von der Äbtissin Segele von Hamme gestiftet worden war, in der Kirche zu Fröndenberg. Es sind zwei Holztafeln, von welchen jede vier Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau enthält. Das Landschaftliche und Architektonische ist hier schon mehr betont als in Werken der gleichzeitigen Kölner Schule, auch Nebenfiguren (z. B. in der Szene Christus unter den Schriftgelehrten) zeugen für die kräftigere realistische Ader der westfälischen Künstler, dagegen schließen sich die Typen der Maria, der Elisabeth auf das innigste an das Formenideal der Schule Wilhelms von Herle an. Westfälisch dagegen ist wieder der bunte reiche Zierrat, mit welchem die Gewandung der drei Könige ausgestattet ist, die Vorliebe für geblümte Kleider, die

leuchtende Farbe.*) In nicht wenigen Werken verschmelzen westfälische und kölnische Eigentümlichkeiten so sehr, daß es nicht leicht wird, den Ursprung der Schule bestimmt zu bezeichnen. So enthält eine figurenreiche Kreuzigung im Kölner Museum (Nr. 42) Gestalten, die ganz geistiges Eigengut des Meisters des Clarenaltars oder seiner Schule sind, während wieder die Gruppe der Knechte, welche um den Rock Christi würfelt, in dem derben Realismus der Charakteristik an die Schule von Soest erinnert, wohin auch die Behandlung der Zierrate, die Vorliebe für helle und Metallfarben weist. Gleich schwer wird die Entscheidung über den Ursprung dreier Tafeln im erzbischöflichen Museum zu Utrecht mit Darstellungen aus der Geschichte Christi, da auch hierin Soester und Kölner Einfluß sich die Wage halten.

Über Westfalen hinaus ist der Einfluß der Kölnischen Schule teils dadurch vermittelt worden, daß Arbeiten derselben, wie andere Erzeugnisse des Gewerbefleißes, von den hoch entwickelten Handelsbeziehungen der Stadt Nutzen zogen und so in andere Länder ausgeführt wurden, teils daß fremde in Köln gebildete Maler in die Heimat zurückkehrten oder Kölner Künstler in die Fremde auswanderten. So zeigt die Darstellung des Gekreuzigten im Museum in Darmstadt (Nr. 160), welche von den Brüdern Heinrich und Konrad Rost aus Kassel für das Seelenheil ihres Bruders Johannes gestiftet wurde, in jedem Zuge die künstlerische Handschrift eines begabten Schülers Meister Wilhelms, während der Flügelaltar aus Schloß Pähl bei Weilheim (Bayern) im Münchener Nationalmuseum auf einen Meister weist, der neben kölnischer Schulbildung noch andere Einflüsse erfahren haben dürfte. Auf dem Mittelbild ist der Gekreuzigte mit Maria und Johannes dargestellt, auf den Flügeln die heil. Barbara und Johannes der Täufer. Die tiefe mildkräftige Farbe ist ganz kölnisch, desgleichen weisen die Typen der Köpfe und die Körperverhältnisse auf den Formenkanon Kölns, nur besaß der Künstler eine etwas realistischere Ader, als sie den älteren Schülern Meister Wilhelms eigen gewesen ist. Die gut fallenden Gewänder sind in runden vollen Falten gebrochen. Die Außenseiten der Flügel zeigen Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann. Noch mehr wahrte trotz kölnischen Einflusses der Meister des Altarwerkes im Kapitelsaal zu Halberstadt die landsmännische Eigenart. Auf dem Mittelbilde sitzt Maria auf einem architektonisch reich ausgeführten Thronbau; im Tympanon desselben erscheinen singende Engel, und ebenso kauert zu Füßen der Madonna eine Gruppe von fünf singenden Engeln. Der andächtig heitern Szene wohnen außerdem zwei heilige Frauen und Petrus und Paulus bei. Auf dem einen der Seitenflügel — der zweite fehlt — ist Johannes mit dem Lamm dargestellt. Die Gestalten sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe von anmutigem Ausdruck, doch von besonders schwerer Bildung und zweifellos dem Formenideal der einheimischen Plastik nachgeschaffen. Die Entstehung des Werkes fällt nicht über das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hinaus.**) Auch Werke der Soester Schule haben kölnischen Einfluß nach auswärts vermittelt. Der Bund von Soest mit den Städten der Hansa kam dem zu gute. Das älteste Werk der Malerei in der Marienkirche zu Danzig, ein

*) Lichtdruck der Fröndenberger Tafeln in: Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. Stück 1: Kreis Hamm; Lichtdruck des Verrates und der Geißelung in Freckenhorst ebenda. Stück 2: Kreis Warendorf.

**) Abbildung in Försters Denkmale Bd. V.



Krönung Mariens; im Westf. Kunstvereins-Mus. zu Münster.

Diptychon mit vier Darstellungen aus dem Leben Mariens, ist eine Arbeit der Soester Schule vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, und auf Soest weisen auch die Reste eines großen Altarwerkes aus der Jakobikirche in Lübeck im Antiquarium in Schwerin.*) Die Schulen von Prag, Nürnberg, Köln beherrschten die Malerei der Zeit; ihre Leistungen erschöpfen alles, was als Ergebnis der mittelalterlichen Entwickelung betrachtet werden kann. Vor allem im Stile der Kölner erkennt man noch die Elemente jenes ästhetischen Systems, dessen Grundlage auf die Zeit der Minnesänger und höfischer Epik zurückgeht. Doch die bloße lineare Gefälligkeit ist tieferem Verständnis der Natur gewichen, das allerdings nicht ausreichend gewesen wäre, den individuellen Kern jeder Persönlichkeit, das Besondere jeder einzelnen Naturerscheinung zur Darstellung zu bringen, das aber doch genügte, die religiöse Weltanschauung des Mittelalters künstlerisch zu verkörpern. Die Erhabenheit, die religiöse Weihe, welche den Gestaltungen der frühchristlichen Kunst eigen gewesen, war diesen Schulen geblieben, aber die Starrheit der Formen hatte sich gelöst in der Wärme des Gefühls, welche die Gestalten durchströmte, und man empfand bereits, daß nicht bloß das Erhabene, sondern auch das Schöne eine würdige Form ist, das Göttliche zu offenbaren. Doch auf dieser Höhe gab es kein Verweilen. Man stand an der Scheide zweier Weltalter. Die Umformung der mittelalterlichen Gedanken- und Empfindungswelt mußte auch für die mittelalterliche Gestaltenwelt die Götterdämmerung herbeiführen. Die Kraft der Schwingen, welche die Mystiker und ihre Gemeinde im Sturmesflug vor das Angesicht Gottes trug, erlahmte, Frau Welt trug endgültig den Sieg davon, und nicht der Himmel, sondern die Erde wurde das wichtigste Studium auch der Kunst. Der naive Realismus, der seit der Karolingerzeit das Kennzeichen einer volkstümlichen Strömung der Kunst geblieben war, der dann bereits in der Buchmalerei des vierzehnten Jahrhunderts als Ziel einer ganzen Kunstrichtung sich geoffenbart hatte, sollte nun das Ziel werden, welchem die Malerei mit vollem Bewußtsein und mit dem Aufgebot aller künstlerischen Mittel zustrebte. So ward das fünfzehnte Jahrhundert wieder zu einer Zeit der Anfänge, des Werdens, der Keime — und so wird denn auch demgemäß die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts uns fesselnder erscheinen in ihren Absichten als in ihren Erfolgen, jedes einzelne hervorragende Werk als letztes Wort sagen: Etwas über allem Schein trag ich in mir.

---

*) Vgl. Nordhoff: Die Soester Malerei unter Meister Konrad in den Jahrb. d. V. d. Altertumsfr. im Rheinlande. Heft LXVII S. 100 fg. und Heft LXVIII S. 65 fg.

VI.

Neue Wege zu alten Zielen.



Initial aus der Handschrift von 1453 in der Großherzogl. Bibliothek zu Darmstadt Nr. 70.

Das Jahr 1426 war das Todesjahr Hubrechts van Eyck in Gent, zwei Jahre später starb Maso di Ser Giovanni, genannt Masaccio, in Rom; der erstere stand schon in gereiftem Mannesalter, der letztere hatte die Schwelle des Mannesalters kaum übertreten. Masaccio's Fresken in der Brancacci-Kapelle der Carmine-Kirche in Florenz, und Hubrechts und Jan's van Eyck Genter Altar sind die Schöpfungen, von welchen aus im Süden und im Norden man die Entwickelung der modernen Malerei beginnen läßt. Nicht mit Unrecht. Hier und dort war klar und bestimmt die Aufgabe, welche das Jahrhundert zu lösen hatte, angedeutet: die Monumentalität des mittelalterlichen Stils in Komposition und Auffassung nicht preiszugeben, aber an Stelle typischer Gestaltenbildung die individuelle, an Stelle des Herkommens die Natur zu setzen. Die Einkehr in Natur und Leben, welche die Kunst in den van Eyck's in so überwältigender Weise hielt, war allerdings auch für den Norden keine unvorbereitete That. In der engeren Heimat der Künstler wandelte die Buchmalerei seit länger als einem halben Jahrhundert auf verwandten Wegen, und auf deutschem Boden war es nicht anders. Wir kennen die Regungen eines naiven Realismus von lange her. Es wurde auf die Erstarkung desselben hingewiesen von dem Augenblick an, als das Bürgertum die Verwaltung und Mehrung des

Kunsterbes von Adel und Klerisei übernommen hatte. Und je unabhängiger von diesen beiden Ständen das Bürgertum in seinen Städten sich entwickelte, um so mehr Nahrung erhielt dieser Realismus. Seitdem die geistlichen Schauspiele die Kirchen verlassen und ihre Bühnen im Freien aufgeschlagen hatten, seitdem Schauspieler und Regisseurs nicht mehr Kleriker, sondern Zunftgenossen waren, und dementsprechend die Sprache der Schauspiele nicht mehr die lateinische, sondern die deutsche wurde, waren selbst Gott und Teufel deutsch geworden und bürgerlich. Nicht im fernen Palästina, in entlegener Zeit, sondern auf heimischem Grund und Boden, in lebensvoller Gegenwart vollzog sich immer von neuem das Geheimnis der Erlösung — kaum zum Nachteil echter Erbauung. Freilich eine scharfe Grenze zwischen zart und derb hatte dieser Realismus nicht gezogen, und man sieht diese Grenze immer undeutlicher werden, je weiter man im fünfzehnten Jahrhundert vorschreitet. Derbe Komik bemächtigte sich besonders der Nebengestalten, und selbst der Teufel wurde oft zum Vertreter derselben gemacht; vor allen waren es aber die Juden, welche immer wieder dem Gelächter, und leider auch dem Hasse preisgegeben wurden. Um letzterem Nahrung zu geben, konnte man sich dann kaum genug thun mit breitester Schilderung einer Fülle brutaler Einzelheiten. So z. B. wurde die Geißelung von vier Kriegsknechten besorgt, die zu zweien und zweien sich ablösten. Die Annagelung Christi an das Kreuz wurde Nagel um Nagel, von Reden der Juden und Henker begleitet, ausgeführt. Dem Darsteller der Rolle Christi wurden Hände und Füße mit Blut bemalt, wirkliches Blut mußte fließen, wenn Longinus ihm die Seite öffnete, u. s. w. Immer mehr Züge aus dem Leben der eigenen Zeit wurden aufgenommen, Nebenpersonen eingeführt, vorzüglich wieder Juden, die als übelredende Zeugen bei den einzelnen Ereignissen auftraten, und in welchen deren schlimme Rasseeigentümlichkeiten mit der Findigkeit des Hasses aufgedeckt und karikiert wurden. Zu den geistlichen Volksschauspielen traten die Fastnachtsspiele, in welchen die derbste Komik in Wort und Situation ohne Zügel und Scheu sich austobte. Dramatische Energie und lebhafter Sinn für derbe Charakteristik sind die hervorstechenden Züge der Volksschauspiele; sollte der Maler andere Neigungen besitzen, bei seinen Auftraggebern andere voraussetzen? Und mehr als dies, sollte der Maler die biblischen Ereignisse sich anders vergegenwärtigen, als er sie durch Dichter und Schauspieler unter verständnisvoller und mächtiger Teilnahme aller Zuschauer vergegenwärtigt sah?

In den Fresken Masaccio's und in dem Altarwerke der van Eyck's ist auch die Landschaft zu Ehren gekommen. Die Natur ist Gotteswerk; also auch die würdige Stelle für den Vollzug göttlichen Wirkens und Waltens. Wiederum hat schon ein halbes Jahrhundert vor den van Eyck's die flämische Buchmalerei die ausgeführten landschaftlichen Gründe geliebt, und auf deutschem Boden hatte sich gleichfalls die Neigung für breitere Behandlung des Landschaftlichen, das nur das Ergebnis vertiefteren Naturgefühls sein kann, wiederholt angekündigt. Wie aber gerade jetzt diese Naturempfindung sich immer mehr vertiefte, die Empfänglichkeit des Auges für die Reize von Licht und Farbe in der Landschaft sich steigerte, beweist wieder die Dichtung der Zeit. Allerdings die metrischen Künsteleien des Meistergesanges, die nur den ödesten Inhalt zu verhüllen haben, können hier keinen Aufschluß geben, wohl aber die Lieder der fahrenden Gesellen und Spielleute, die in aller Mund waren.

Wenn man so ein Liederbuch der Zeit zur Hand nimmt wie das, welches die Clara Hätzlerin zu Augsburg Anno Domini 1471 niederschrieb und in welchem sie Lieder vom Ende des vierzehnten bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus sammelte, und seinen Inhalt mit den besten Erzeugnissen der Minnesängerpoesie vergleicht, merkt man sofort diesen Fortschritt, und dieses Liederbuch giebt nicht gerade eine Auswahl des Besten, welches damals der Schatz der Volkspoesie schon angesammelt hatte. Das Minnelied hatte doch ein recht äußerliches Verhältnis zur Natur. Wald und Wiese, Blumen und Klee, Rosen und Lilien, die Sonne, die Waldvögelein und besonders Frau Nachtigall erschöpften im wesentlichen den Vorstellungsvorrat, aus welchen das landschaftliche Bild des Minnesängers sich zusammensetzte. Anders jetzt; nicht bloß daß die ganze Natur in den Interessenkreis der eigenen leidenschaftlichen Empfindung gezogen ward, man folgte auch mit viel feinfühligerem Auge dem Leben und Walten in der Natur. Wie ist z. B. das Weben des ersten Lichts in folgenden Strophen eines Tagliedes belauscht:

Ich sich dört her erglesten
Ayn Stern der prynnet hell
Wol ufz des himels vesten
Sein lauffen das ist schnell.
Das gemain gestirn sich wendet,
Mich rürt des tages wind,
Ee yeds sein lauff verendet,
Der tag sein poten sendet,
Kainer nacht ich mer empfind.

Ich sich dört here rötten
Das firmament der himel
Und Stern in großen nöten,
Seit uns des tages gewymmer
Kreffticlich tut erleüchten
Und zündt über alle lanndt.
Der taw das gras tut feüchten
Und entweunt Im sein seüfzen,
Des sein all gest gemant.

Oder die Abenddämmerung und das Hereinbrechen der Nacht:

Der nachte schatten
Tutt nun ersatten
Mit danckelplaw das firmament.
Die nacht gat hin, der tag her wendt,
Der Mon schon seinen poten sendt
Durch die wolcken dunckelfar,
Verplichen ist der sunnen schein clâr.

Und wie die landschaftliche Szenerie an sich das Interesse zu beschäftigen begann, wie damit auch die reichere Gliederung der Landschaft, also besonders die Gebirgslandschaft, erhöhte Aufmerksamkeit fand, dafür geben Zeugnis die allegorischen Reisen, die in der deutschen Lehrdichtung des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt wurden. Der Elsässer, Meister Altswert (pseudonym), der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts schrieb, schildert mit Vorliebe Gebirgsgegenden, Quellen, die aus Felsenbrust springen, wilde schmale Stege auf hohen Berghalden hin:

z. B.

Ein smaln pfat ich begreif
Neben einer halden schleif,
Darunten ran ein clarer bach
Uf erd ich nie kein lutern sach
Den bach ze berg gieng ich hin.*)

*) Meister Altswert. Hgg. von W. Holland u. A. Keller Stuttgart, 1850 (Bibl. d. litt. Vereins XXI) S. 76. Andere Stellen SS. 2, 16. 20 fg. 75).

Das Schauspiel, die Lehrdichtung und das Lied zeigen also die deutsche Phantasie auf gleichen Wegen, wie sie die des italienischen und des flandrischen Meisters wandelte und worin sie sich als Verkünder der neuen Zeit erweisen. Es handelte sich jetzt für einen Maler nur darum, die künstlerische Gewalt und die technischen Mittel sich zu erwerben, dieser Richtung der Phantasie monumentalen Ausdruck zu geben. Die italienische Kunst hatte sich zur Lösung dieser Aufgabe sofort mit der Wissenschaft verbunden. Die künstlerische Thätigkeit ist Schöpfen, aber auch Wissen und Technik. Das erkannte die italienische Kunst und darum verschwisterte sie sich mit dem Humanismus. Seit Boccaccio und Petrarca waren in Italien allerorten die Männer aufgestanden, welche das Erbe hoher Ahnen wieder zu wirkendem Besitz machten. Man hörte wieder allenthalben deren Sprache, die so vorurteilslos über Götter, Menschen und Dinge zu reden wußte, die Köpfe freier, das Auge klarer, die Gemüter unbefangener machte, den Nachkommen aber auch die praktischen Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zur Benützung und Weiterbildung übergeben hatte. Wie den Gesetzen unseres Sehens entsprechend die Linien der Körper beim Wechsel des Standpunktes und der Entfernung sich verschieben müssen, welchen Einfluß die Zunahme der Luftschichten auf die Bestimmtheit des Umrisses und der Lokalfarbe eines Dinges übt, in welcher Weise sich die Farben im Lichte ändern und brechen, welches Gesetz die Maßverhältnisse der Gestalten regelt, wie weit die äußere Formation eines Körpers vom Skelett abhängt, kurz alles das, worauf die packend wahre, durch künstlerische Mittel erzielte Wiedergabe der Natur beruht, suchte man in wissenschaftlichen Formeln und Regeln festzuhalten. Und nicht bloß dies. Gleich von Anfang ging man auch darauf aus, selbst die Bedingungen ästhetischen Gefallens zu ergründen, die geheimnisvollen Instinkte künstlerischen Schaffens in die Helle des Bewußtseins zu rücken. So wurde selbst der minder begabte Künstler vor Ausschreitungen zielunsicheren Tastens bewahrt, die ursprüngliche hervorragende künstlerische Kraft aber auf ihrem Wege beflügelt. Nur so konnte es geschehen, daß bereits, bevor dies Jahrhundert voll ward, die italienische Malerei an einem Ziele stand, an welchem ihre Schöpfungen das Merkmal ewiger Schönheitgültigkeit an ihrer Stirne trugen. Doch nicht so kam es in Deutschland, freilich im ganzen Norden überhaupt nicht. Reich sprudelnde Erfindung, bildende Phantasie, gestaltende Kraft fehlte nicht, wohl aber fehlte die Lenkung und Leitung der Phantasie, und vor allem die Leitung der Hand und des Auges, welche zielbewußt die Lösung der schwierigen Aufgaben, welche der Kunst jetzt gestellt waren, angestrebt hätte. Allein, ohne Hilfe der Wissenschaft, mußte in Deutschland die Kunst ihr schweres Werk, die Natur zu erobern, vollführen. Die Wissenschaft hielt sich ganz abseits dem Leben und der That; während in der Seele des Volkes der Drang nach Wahrheit und Natur sich immer ungestümer äußerte — man denke an die freudige Bewillkommnung, die Huß auf seiner Todesreise nach Konstanz in deutschen Städten fand — während für das Auge des Volkes ein frischer Morgenwind die Nebelschleier, welche die Natur verhüllt hatten, zerriß, spann sich der zünftige Gelehrte noch weiter in sein Netz von scholastischen Spitzfindigkeiten ein. Nach wie vor war die Bedingung großen Gelehrtenruhms, gekünstelte Schlüsse und subtile Distinktionen zu machen. Über die Professoren der Wiener Universität, der damals wichtigsten im deutschen Reiche, konnte der fein gebildete Vertreter italienischen

Humanismus, Enea Silvio de' Picolomini, der 1442 in die Reichskanzlei Friedrichs III. trat, nicht genug klagen: die Meister der freien Künste treiben nur Dialektik; weder um Musik, noch um Rhetorik, noch um Mathematik kümmern sie sich. Beredsamkeit und Poesie ist ihnen ganz unbekannt. Aristoteles' Bücher und die der übrigen Philosophen findet man selten. Die meisten haben bloß die Kommentare darüber .... Die Juristen meinten, die Poesie trage nichts ein, sie sei unfruchtbar, da sie weder Brot noch Kleidung gewähre; nur Justinian und Hippokrates füllten den Sack; die Theologen aber sagen, es würde das Heidentum dadurch eingeführt.*) Und den Lehrern arteten die Schüler nach. Erst mit Maximilian bestieg ein Mann den Kaiserthron, der ein wirklich persönliches Verhältnis zur idealen Habe seines Volkes, zur Wissenschaft und zur Kunst hatte, und erst damals trat eine Schar von Männern auf, welche, indem sie die wissenschaftliche Bildung in neue Bahnen lenkten, den Weg einschlugen, auf welchen die Dichtung und die Kunst des Volkes längst gewiesen hatten.

So war die Malerei ganz auf sich selbst angewiesen. Ohne Hilfe der Wissenschaft hatte sie sich durch praktische Versuche die wissenschaftlichen Grundlagen ihrer Kunst zu erwerben — mußte sie aber auch die Klärung des Geistes, die Läuterung der Phantasie durch innere Kämpfe zu erringen suchen. Das letztere war schwieriger zu gewinnen als das erstere, denn diesem kam der gediegene handwerkliche Boden, auf welchem die Malerei ruhte, zu gute. Schon früher wurde auf den frischen, arbeitsfrohen, dem Fortschritt zugewandten Geist gewiesen, der in der bürgerlichen Werkstube herrschte. Das war auch jetzt noch der Fall, denn erst vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an trat der Rückgang des deutschen Handwerks ein, umgab sich das deutsche Handwerk mit einer Fülle geistloser Formen und Gebräuche, welche jeden frischen Luftzug von demselben fernhalten mußten. Dem fünfzehnten Jahrhundert gehören die Worte, mit welchen der Orientfahrer, der Ulmer Mönch Felix Faber, in seiner Historia Suevorum von 1488 das deutsche Handwerk feiert: Mit der göttlichen Kunst Bücher zu drucken, sind auch die gewöhnlichen verbessert worden, wie die Handarbeit in allem Erz, in allem Holze und in aller Materie, worin die Deutschen so fleißig sind, daß ihre Arbeiten durch die ganze Welt gerühmt werden. Daher, wenn jemand ein vortreffliches Werk in Erz, Stein, Holz will geliefert haben, so ruft er einen Deutschen. Ich habe deutsche Goldschmiede, Juweliere, Steinhauer und Wagner unter den Sarazenen Wunderdinge machen sehen und wie sie, besonders die Schneider, Schuster und Maurer, die Griechen und Italiener an Kunst übertrafen. Noch im vergangenen Jahre hatte der Sultan von Ägypten den Hafen von Alexandria mit einer wunderbaren Mauer, die ein erstaunliches Kunststück für das ganze Morgenland war, — umgeben, wobei er sich des Rats, des Kunstfleißes und der Arbeit eines Deutschen bediente, der, wie man sagt, aus Oppenheim gebürtig war." Und die Malerei, dem Handwerke eingegliedert, zog ihren Nutzen von solcher Art des Handwerks und Handwerksbrauches. Meist war die Malerei auch im politischen Sinn Zunftgewerbe, so in Köln, wo sie einen Vertreter in den Stadt-Senat sandte (seit 1396). Doch auch in den wenigen Städten, wo sie eine mit politischen Gerechtsamen begabte Zunft

*) Das Urteil über die Wiener Universität in dem Briefe an Sbigneus (Erzbischof von Krakau).

nicht bildete, wie in Augsburg, war sie doch zünftig organisiert und mit verwandten Gewerben (hier den Bildhauern, Glasern und Goldschlägern) zu einer Gesellschaft mit eigenen Ordnungen und Gerechtigkeiten verbunden. In Nürnberg, wo das aristokratische Stadtregiment die Neubildung von Zünften eifrig zu verhindern wußte, hatte das Malergewerbe doch gleichfalls eine ganz handwerkliche Organisation. Wie günstig wirkte schon die strenge Aufsicht, unter welche der Meister durch die Zunft gestellt war, in Bezug auf das, was er dem Lehrling in der meist dreijährigen Lehrzeit — seltener vier bis fünfjährig — beizubringen hatte, damit der Lehrling nach ausgestandener Lehrzeit seinem Meister einen rechten Lohn abverdienen könne! Der Meister war gehalten, kein Geheimnis des Handwerks dem Lehrling vorzuenthalten. Daß es für den Malerlehrling so harte Tage gab, wie für den jedes anderen Gewerbes, darüber belehrt uns noch Dürer: „.. da man zählte nach Christi Geburt 1486, am St. Andreastage, versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michael Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Knechten leiden.“ Der Lehrzeit folgte die Wanderzeit. Wenn auch die Zeugnisse für den Wanderzwang erst von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an sich nachweisen lassen, so ist doch der Wandertrieb und die Wandergewohnheit des deutschen Handwerkers so alt, als die zunftmäßige Organisation des Handwerks. Die Vervollkommnung im Handwerk war der ideale Anlaß solcher Wanderschaft, die in jeglicher Weise dem Gesellen erleichtert wurde; am Wandergebot mag allerdings auch die Absicht mitgewirkt haben, die Erlangung des Meisterrechts zu verzögern und zu erschweren.*) Die Wanderstraße des deutschen Handwerkers und Künstlers führte nach Italien, Frankreich und weiter hinaus, wie die früher angeführten Worte des Mönches Faber bezeugen, man darf aber voraussetzen, daß die beliebteste Straße den Rhein hinunterging, bis in die Niederlande, deren Städte durch ihren Reichtum und ihren Gewerbefleiß lockten, und die in Sprache und Sitte von Deutschland durch keine Kluft getrennt waren. Dazu kam es, daß gerade die Niederlande für den deutschen Maler bald eine besondere Anziehungskraft gewannen. Hier hatte die Technik der Malerei in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts einen gewaltigen Schritt nach vorwärts gethan. Das Werk, welches diese technischen Errungenschaften zum erstenmale einem unerschrockenem Realismus und einer erhabenen Idee dienstbar zeigt, ist eben jener Altar, der für die Kirche St. Bavon in Gent von Jodocus Vydts und dessen Frau Lisbet Buurlut gestiftet worden war. Huybrecht van Eyck hatte ihn begonnen, Jan ihn am 6. Mai 1432 vollendet. Den Inhalt, der hier zur Darstellung kam, gab das alte Thema: die durch Adams Fall notwendig gewordene Gnadenthat Gottes und die Art wie die Menschheit derselben sich teilhaftig macht. Der geschlossene Flügelschrein zeigte als Hauptbild die Verkündigung, in den Hauptbogen darüber die Brustbilder zweier Propheten und zweier Sibyllen, darunter die beiden Johannes und das knieende Stifterpaar. Ward der Schrein geöffnet, so sah man auf den äußersten Tafeln der oberen Reihe das erste Elternpaar, deren Schuld den Tod und mit ihm

*) Das Statut der deutschen Malerzunft in Krakau von 1490 schreibt vor: Und zo ein Junger auslernet, zo zal her wandern ij (2) yor in ander lant. Vergl. Mitth. d. k. k. österr. Zentral-Kommission IV (1859) S. 76.

die Notwendigkeit der Erlösung in die Welt gebracht hat, dann aber die gewaltige Erläuterung der Verheißung der Apokalypse: denn das Lamm mitten im Stuhl wird sie weiden und leiten zu den lebendigen Wasserbrunnen und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen (c. 7 bes. v. 9 u. 17). Oben in der Mitte Gott Vater, in rotem Mantel, mit Tiara und Zepter und die Kaiserkrone zu seinen Füßen, ihm zur Seite Maria und Johannes und weiter jubilierende und musizierende Engelscharen. Darunter dann die Darstellung des Opfers des Lammes: die Wirksamkeit Gottes auf Erden nach Schilderung seiner Macht und Herrlichkeit im Himmel. In der Mitte des Bildes der Altar, auf welchem das Lamm steht, aus dessen Brust der Strom des Opferblutes sich in einen kristallenen Kelch ergießt. Engel knieen um den Altar, von rechts und links naht, Palmzweige tragend, eine Schar heiliger Männer und heiliger Frauen. Im Vordergrunde dann der Lebensbrunnen, das Symbol der Kirche, welche den Opferschatz des Lammes zu verwalten beauftragt ist. Die Apostel und Propheten sind zunächst um ihn versammelt, dann folgen die Vertreter der christlichen Gemeinde „aus allen Heiden und Völkern und Sprachen." Während diese schon in Verehrung und fromme Betrachtung des heiligen Geheimnisses versunken sind, ziehen — wie die vier schmalen Seitentafeln zeigen — noch neue Scharen von leidenschaftlichem Glaubenseifer getrieben, heran, alle Streiter Christi, sei der Kampfplatz die Welt, wie für die Scharen der Ritter und Richter, sei er die eigene Brust, wie für die Büßer und Einsiedler. In dem Tiefsinn und der strengen Gliederung dieses religiösen Dramas waltet noch ganz und voll der mittelalterliche Geist, aber die Form, welche der gestaltungsgewaltige Künstler dem Inhalt gegeben, kündete die neue Zeit an. Das Typische ist verschwunden, das Individuelle hält seinen Einzug an heiligster Stelle. Der Realismus war der Zug und die Neigung der Zeit, aber die Unerschrockenheit, mit der die van Eyck's den Himmel auf die Erde verlegten und so die ganze Natur heiligten, bleibt ihre große That. Selbst dem Gott-Vater, so ernst und feierlich er niederblickt, merkt man an, daß Blut durch seine Adern rolle, und Mariens Anmut ist mehr irdisch als himmlisch. Dann aber welcher Reichtum individueller Gestalten in den heiligen und irdischen Scharen! Hier zeigt sich das scharfe Auge für die Besonderheiten der Natur, aber auch das hohe Maß gestaltender Kraft und künstlerischer Einsicht, welches den beiden Malern eigen war, ganz besonders eindringlich. In den Gestalten, welche die alte Schule Meister Wilhelms schuf, erlosch der Eigenwille in mystischer Hingenommenheit und Verzückung, und damit ward auch das Individuelle zum Typischen, bei van Eyck erscheint der Eigenwille nur geläutert im Feuer religiöser Gesinnung, und so wird denn auch jede Gestalt zur Individualität. Scharf ist jedes einzelne Gesicht geschnitten, und wenn die Künstler ungleich den kommenden Vertretern nordischer Malerei, nicht wunderlichen Spielarten der Menschennatur nachgehen, so hat doch auch für sie dem Charakteristischen gegenüber Schön und Häßlich seine Bedeutung verloren. Die Gruppe der Büßer allein leistet genügende Zeugenschaft für diese im besten Sinne moderne Naturauffassung. Wahr und dem Leben abgelauscht ist auch Haltung und Bewegung der Knieenden, Stehenden, Ausschreitenden, zu Pferde Sitzenden wiedergegeben. Die Gewandung folgt als treues Echo solcher Haltung und Bewegung, den Eigenheiten der Stoffe ist stets Rechnung getragen und die Künstler nutzen deren Dicke und Schwere

nur aus, um den Faltenwurf zu vereinfachen und die Falten zu runden. Die richtige Andeutung der Körperformen durch die Gewandung läßt schon voraussetzen, daß die Künstler auch dem Studium des menschlichen Leibes ihre Aufmerksamkeit zuwandten; das erste Elternpaar bestätigt dies. Es ist ganz richtig, Masaccio's erstes Elternpaar in der Kapelle Brancacci in Florenz zeigt den Künstler auf einer höheren Stufe künstlerischer Durchbildung der Einzelformen, und im Besitze eines höheren ästhetischen Maßstabes, aber viel kommt dabei doch auf Rechnung der Modelle, welche den Künstlern im Norden und Süden zur Verfügung standen. Wenn man bei van Eycks Adam die gesunde Kraft der Glieder, die Wahrheit und Richtigkeit der Verhältnisse bewundern muß, so wird man den eingesunkenen Brustkorb der Eva, den aufgetriebenen Bauch, die Magerkeit der Beine doch nur auf Rechnung des zufälligen Modells setzen können. Genug aber, daß das Nackte endlich wieder in den Bereich des Studiums gezogen wurde. Die ganz individuelle Darstellung des Menschen bedingte die Loslösung desselben von einem idealen Hintergrund, und so geht denn schon die Verkündigung in einer anheimelnden Stube vor, durch deren Fenster der Blick in die Straßenzeile einer niederländischen Stadt schweift, und auch der Stuhl des Lammes steht nicht mehr im himmlischen Jerusalem. Eine reiche, durch Hügel gegliederte Landschaft breitet sich aus, Schiefergefelse steigt zu beiden Seiten im Vordergrunde steil empor, das dann gegen die Mitte zu in sanfter aufsteigende Höhen ausläuft; wo diese Höhen eine Thalsohle bilden, steht der Altar des Lammes und vor ihm der Lebensbrunnen. Hinter den Höhen tauchen Städte mit zahlreichen Türmen und Kuppeln empor; die Hügel sind bebuscht, dazwischen ragen neben Bäumen des Nordens Palmen und Pinien nach aufwärts, und der ansteigende Wiesenplan des Vordergrunds ist mit Maßliebchen und Löwenzahn bedeckt. Vögel jubilieren in den Lüften und die Sonne tränkt dies Stück echter Gotteswelt mit gleichmäßig klarem, ja scharfem Licht. Die Schwierigkeiten der Linearperspektive sind nicht ganz überwunden (so z. B. sieht das Auge den Brunnen und den Altar nicht hintereinander, sondern übereinander) und die Luft ist so stofflos geworden, daß die Formen nahe dem Horizonte noch so bestimmte Umrisse wie im Vordergrunde zeigen, aber der Eindruck des Ganzen läßt doch noch heute begreifen, daß die Zeitgenossen, Künstler und Laien, den Schein der Wahrheit bei ihr mit Recht bewunderten. Wie duftig sind ihre Fernsichten, wie fein ist der Himmel abgetönt, wie trefflich sind die Schatten geworfen, und alles in allem, wie organisch erscheint Bau und Charakter der Landschaft dem Auge, trotzdem die geologische Analyse die stärksten Einwände bereit hat.*) Allerdings, alle gestaltende Kraft, alle gereifte künstlerische Einsicht hätten solchen Eindruck nicht erzielt, wären die Künstler auf dem frühern Standpunkt der Maltechnik stehen geblieben. Wie hätte die frühere Technik es vermocht, so viel lodernde Farbenglut hervorzubringen, wie sie dem Mantel, der Gott-Vater bekleidet, eigen ist, und diesen mächtigen Ton doch einer harmonischen Gesamtwirkung einzuordnen; wie hätte sie das Spiel der Sonnenstäubchen in der Stube der Maria wiedergeben können,

*) An Ort und Stelle sind nur noch die vier Mittelbilder (Gott-Vater, Maria und Johannes, der Brunnen des Lebens); von den beiderseits bemalten Flügelbildern befinden sich die äußersten — Adam und Eva, im Museum in Brüssel, die übrigen aber im Berliner Museum.

wie das Spiel des Lichtes auf den Wasserstrahlen und dem metallenen Aufsatz des Lebensbrunnens. Und wie wäre ohne sie die lebensvolle Rundung der Gestalten, das reliefartige Herausarbeiten auch der kleinsten Einzelheiten möglich gewesen! Diese Verbindung von Pracht und Klarheit bei aller Tiefe des Grundtones lag außer der Machtsphäre der Temperatechnik. Und bei aller Größe der Wirkung, welches Zurücktreten der Ursachen. Kein Pinselstrich ist merkbar, so sorgsam vertrieben ist die Farbe mit Hilfe eines geschmeidigen Bindemittels. Im Fleische ist die Farbenhaut verhältnismäßig dünn, die höchsten Lichter und Schatten sind besonders darauf gesetzt, massiger ist der Farbenauftrag für die Gewandung, besonders in den beschatteten Teilen. Welches Mittel hatten nun aber die Eyck's gefunden, solche Wirkung zu erzielen? Es ist klar, nicht die technische Neuerung trieb zu realistischer Auffassung der Natur, sondern die Absicht auf realistische Wiedergabe der Natur trieb zur Fortbildung der künstlerischen Mittel. Die Temperamalerei war in Wiedergabe der Natur beschränkt: reichere Modellierung war ihr ebenso versagt wie die Beherrschung großer Gegensätze von Licht und Schatten. Besonders in den Schatten war ein Grad der Intensivität nicht zu überschreiten, ohne daß die Farbe stumpf wurde. Der Firnis half dem etwas auf, dafür verdunkelte er aber die Lichter. Das lag schon an dem technischen Prozeß. Die Temperamalerei hatte, wie bekannt, jede Farbe für sich vorbereitet und die Farbenschicht aufgetragen und erst wenn diese trocken, eine andere daneben, oder nach Erfordernis, darauf gesetzt. Letzteres aber konnte schon nur mehr mit großer Vorsicht angewandt werden, da die Unterlage leicht aufgeweicht wurde und so Flecken entstanden. Das Nebeneinandersetzen der Töne, immer erst nach Trockenwerden der vorausgehenden Schicht, beugte zwar trüber Mischung vor, stand aber wieder feineren Übergängen der einzelnen Nüancen im Wege. Ebenso erschwert war die Anwendung der Lasuren, da das wenig durchsichtige Pigment der Temperafarbe die untere Schicht leicht deckte. Nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten bot auch die Harmonisierung der Töne dem Temperamaler, da er, wenn er die nasse Farbe neben die trockene setzte, zugleich immer wieder zu berechnen hatte, um wie viel die Intensivität des Tons durch das Trocknen herabgesetzt werden würde. Die Öltechnik war der mittelalterlichen Malerei nicht unbekannt gewesen; man wandte sie selbst schon hie und da neben der Tempera an, so wenn es z. B. galt, das Flaumige des Sammets wiederzugeben. Umfassenderer Gebrauch des Öls als Bindemittel war aber ausgeschlossen, einerseits weil die gekochten Öle, die man anwandte, einen bestimmten Farbenton und klebrige Zähigkeit hatten, und so die Klarheit des Lokaltons angriffen, anderseits weil man, dem Vorgehen bei der Tempera entsprechend, neben den erst getrockneten Ton weiter zu malen, durch das schwer trocknende gekochte Öl die Arbeitsführung unendlich verlangsamt sah. Das Bestreben der van Eyck's scheint nun zuerst dahin gegangen zu sein, ein leichter trocknendes und auch von seinen zähen, farbigen Bestandteilen gereinigtes Öl zu finden. Das war das ungekochte Lein- und Nußöl; die Trockenkraft desselben erhöhten sie durch ein Siccatif, dessen Bestandteile wir nicht mehr kennen, das aber harziger Natur gewesen zu sein scheint. Der weitere Fortschritt war dann, das Bindemittel so zu reinigen, daß es durch seine Substanz den Farbenton kräftigte, ohne ihn aber zu verändern. Bei diesen Versuchen kamen die Eyck's wohl darauf,

daß die Eigenschaft eines so zubereiteten Bindemittels nicht mehr wie die Tempera das Malen Naß in Naß ausschließe, sondern geradezu zu einem Vorzug dieser Technik mache. Damit trat eine gründliche Änderung des Malverfahrens ein. Nun erst konnten die Töne so weich und zart verschmolzen werden, daß der Maler auch die feinsten Nuancen der Farbenänderung bei bestimmter Lichtwirkung zum Ausdruck zu bringen und damit eine der Natur ganz entsprechende Modellierung zu erzielen vermochte. Jetzt auch konnten ohne jegliche Gefahr die Formen so oft durchgenommen werden, bis sie der auf Wahrheit aussteuernden Absicht des Künstlers völlig Genüge thaten. Jetzt erst war aber auch jene feierliche tiefe Farbenklarheit, die selbst noch in den starken Schatten Leuchtkraft bewahrte, möglich, welche im Genter Altar die staunenden Zeitgenossen entzückte.

Man darf es unbekümmert sagen, nicht das Künstlerische im engeren Sinne wirkte durch dieses Werk so gewaltig auf die Zeit, sondern das Technische, das es ermöglichte, die Naturdinge mit so packender Wahrheit im Abbilde festzuhalten. Nur diese Seite der künstlerischen Schöpfungen der Niederländer war es, die selbst die Italiener, die doch wahrlich an gestaltungsgewaltigen Künstlern keinen Mangel hatten, so mächtig ergriff, und nur dies erklärt es, daß ein Jodocus van Gent, ein Hugo van der Goes für Italien Aufträge fanden, als kaum eine größere Stadt in Italien existierte, deren Künstler nicht — in bloß künstlerischer Hinsicht — siegreich den Wettbewerb mit diesen Niederländern hätten aufnehmen können. Wie mächtig erst mußte da die Erfindung der Niederländer auf die deutschen Maler wirken, deren Auge nicht minder scharf zu sehen anfing, die gleich leidenschaftlich bemüht waren, die empfangenen Bilder künstlerisch festzuhalten, und die doch nur tastend und versuchend diesem Ziele zustreben konnten. Thatsächlich haben auch nicht die Gemessenheit, welche der Komposition und der Charakteristik der van Eyck in so hohem Maße eigen war, in Deutschland Nachfolge gefunden, sondern nur deren Technik. Die Stileinflüsse der flandrischen Schule erstarkten erst dann, als in Flandern selbst jene Gemessenheit zu gunsten eines leidenschaftlicheren Zuges der Handlung und einer aufdringlicheren Charakteristik gewichen war, kurz, als erst in dem herberen, rücksichtslosen Realismus eines Rogier van der Weyden den Deutschen intimere geistige Blutsverwandtschaft begegnete.

Auch die äußeren Verhältnisse waren für die Malerei in Deutschland ungleich ungünstiger, als sie es für die Malerei in Italien und in den Niederlanden gewesen sind. Hier und dort wetteiferten Fürstenhöfe, Bürgertum und Adel, die Kunst zu begünstigen, in Deutschland dagegen mangelte Adel und Fürsten jedes ideale Interesse. Der Adel hatte keine Ahnung davon, daß es Genüsse geben könnte, die über Jagd und Gelage hinausgehen. Bekannt ist das Zorneswort des Piccolomini: Es liegt an den Fürsten nur, daß in Deutschland die Poesie gering geachtet wird; wenn sie lieber Pferde und Hunde halten wollen als Dichter, so werden sie auch ruhmlos wie Pferde und Hunde hinsterben. Der Maler hatte keine Ursache, günstiger als der mißlaunige Poët zu sprechen. Der Geschichtschreiber freilich kann zur teilweisen Entlastung anführen, daß der ganze Adel vom Kaiser bis zum Ritter in beständigen Geldnöten sich befand. Dagegen gebrach es den Städten allerdings nicht an Wohlhabenheit. Äneas Silvius schrieb im Jahre 1458: „Wir sagen es frei

heraus, Deutschland ist niemals reicher, niemals glänzender gewesen, als heutzutage ..... Nichts Prächtigeres, Schöneres als Köln findest du in ganz Europa mit seinen herrlichen Kirchen, Rathäusern, Türmen, bleigedeckten Gebäuden, seinen reichen Einwohnern, seinem schönen Strom und seinen fruchtbaren Fluren ringsum." Er preist dann Mainz, Worms, Speier, Basel, Bern, rühmt Straßburgs Kirchen und sagt, mehrere der geistlichen und bürgerlichen Häuser seien so schön, daß kein König sie zu bewohnen sich schämen würde; ähnlich rühmt er von Nürnberg, die Bürgerhäuser scheinen für Fürsten gebaut und die Könige von Schottland würden wünschen, so gut wie die minder bemittelten Bürger von Nürnberg zu wohnen. Augsburg übertreffe an Reichtum alle Städte der Welt. Wien sei mit wahrhaft königlichen Palästen und Kirchen, die selbst Italien bewundern könnte, ausgestattet. Macchiavelli hat ungefähr ein halbes Jahrhundert später die Aussage seines Landsmannes über den ungeheuren Reichtum der deutschen Städte vollinhaltlich bestätigt, aber er fügte hinzu, die Ursache solchen Reichtums sei, weil der deutsche Bürger keine Prachtbauten aufführe, keinen Luxus in Hauseinrichtung oder Kleidern treibe, ein guter Tisch und ein warmer Ofen wäre alles, was er beanspruchte.*) Macchiavelli kannte nur die Schweiz und Tirol und er hat das dort gewonnene Urteil auch auf das übrige deutsche Volk ausgedehnt; das aber ist sicher, daß der Luxus, den der deutsche Bürger im fünfzehnten Jahrhundert trieb, nicht auf einer feiner entwickelten Sinnlichkeit beruhte. Es war Kleiderluxus, der dann zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hatte, und Luxus in Hausgeräten von schwerem Gold und Silber. Künstlerische Bedürfnisse hatte auch der Bürger nicht, oder doch nur in geringem Maße. Als in Italien bereits Ruhmsinn und Schönheitsfreude der Malerei einen monumentalen und doch weltfrohen Charakter gegeben, wurde sie in Deutschland noch ausschließlich berufen, dem Andachtsbedürfnis zu dienen; religiöse Stiftungen allein, nicht Kunstfreude gaben dem Maler Nahrung. Und selbst der religiösen Malerei war eine herbe Beschränkung auferlegt. Da wie früher der gotische Stil in der Architektur herrschte, so blieb auch noch wie früher die Wandmalerei aus den Kirchen ausgeschlossen, und die Thätigkeit der Maler war auf Werke der Tafelmalerei beschränkt. Kein Zweifel, daß durch den Wegfall der Wandmalerei die Entwickelung des Formensinnes verlangsamt wurde, aber auch die Entwickelung der Phantasie hätte erheblich gelitten, wenn nicht seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der Kupferstich und Holzschnitt dem Maler es ermöglicht hätte, seinem Schöpfungsdrange unabhängig zu folgen, und dabei zugleich mit der Geistes- und Gemütsströmung der großen Volksmasse, für welche Stich und Holzschnitt zunächst bestimmt waren, in lebendigem Wechselverkehr zu bleiben.

Die herrschende Stellung, welche die kölnische Malerschule am Ende des vorigen Zeitraums eingenommen hatte, blieb ihr auch weiter bis über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hinaus. Erst dann traten in anderen Gegenden Deutsch-

*) Aen. Silvii de Germ. c. 27. Macchiavelli, Ritratti delle cose dell' Alamagna Opere ed. Milano 1850 I. p. 578 fg.





Das Kölne

lands Meister auf, deren Einfluß einen erfolgreichen Wettbewerb mit den Kölnern wagen durften.

Als Dürer während seiner niederländischen Reise an einem der letzten Oktobertage 1520 Köln besucht hatte, trug er in sein Tagebuch ein: „Item hab zwei weiß pfennig geben von der taffel aufzusperren, die maister Steffan zu Cöln gemacht hat.“ Diese Tafel befand sich in der Rathauskapelle, deren Bau 1426 beschlossen worden war; seit 1810 steht sie im Domchor. Meister Stephan — mit vollem Namen Stephan Lochener — ist in der Nähe von Konstanz, zu Meersburg am Bodensee, geboren. Am 27. Oktober 1442 erwarb er zu Köln von Johann von Kurbeke das Haus Roggendorp (jetzt große Budengasse in der Nähe des Doms), seine Gattin, die in der Kaufurkunde miterscheint, hieß Lysbeth. Schon nach zwei Jahren verkaufte Lochener dies Haus und erwarb sich, mit Zuhilfenahme eines Darlehns, ein viel geräumigeres Heim in der Nähe der St. Albankirche. Im Jahre 1448 wurde er von seiner Zunft als Senator in die Stadtregierung geschickt — die gleiche Würde wurde ihm nochmals 1451 übertragen, doch ist er noch vor Ablauf dieses Amtsjahres (es lief vom 24. Dezember an), also vor dem 24. Dezember 1452 gestorben, wie sich in der Senatorenliste verzeichnet findet.

Die Rathaustafel ist ein dreiteiliges Altarwerk. Bei geschlossenen Flügeln sieht man in ein mit einer Balkendecke überspanntes, nach rückwärts durch einen verschiebbaren Wandteppich abgeschlossenes Gemach, in welchem die vor dem Betpult knieende Maria den Gruß des Engels entgegennimmt. Der geschnitzte Sitz mit dem Kissen, das geöffnete Pult, der Blumentopf mit der Lilie sind mit solcher liebevollen Achtsamkeit dargestellt, wie nur in dem Verkündigungsbilde des Genter Altars. Die Farbe ist gedämpft, doch auch die Schatten von intensiver Kraft des Tons. Werden die Flügel geöffnet, so tritt uns eine farbenstrahlende Gesellschaft schöner, meist jugendlicher Gestalten entgegen. Auf der Mitteltafel Maria mit dem Kinde, dem die Könige mit reichem Gefolge nahen, auf den Flügeln zwei Scharen heiliger Frauen und Männer, geführt von den Schutzheiligen Kölns, der heiligen Ursula und dem heiligen Gereon. Nur der Maria ist die ideale Tracht geblieben, die Schar der Heiligen hat die Modegewandung der Zeit angelegt. Voran der heilige Gereon in Plattenrüstung und reichgesticktem Wams, ähnlich gerüstet und mit Schwert und langstieligem Streithammer versehen, sein Gefolge. Einzelne noch den Tappert oder die Glocke über die Rüstung geworfen. Die Frauen tragen hermelinverbrämte Oberkleider mit lang herabfallenden Ärmeln. Diese Heiligen, mit ihrer Freude an irdischem Glanz, gehören auch ihrer leiblichen Bildung nach nicht mehr der Gestaltenwelt der alten kölnischen Schule an. Die Köpfe sind runder, kräftiger geworden, der Mund sinnlicher, die Nase individueller, mehrfach etwas stumpf, die Augen weiter geöffnet, der Hals ist minder zart und schlank, die Schultern breiter, die Hände noch etwas hager, aber doch schon fähig zu ergreifen und zu halten, der Körper im ganzen kurz und gedrungen, die Haltung straff, selbst keck. Entschiedene Individualisierung tritt in den Männerköpfen scharf hervor, sie ist auch bei den Frauen vorhanden, nur daß sie hier infolge eines gleichmäßigen Zuges kindlicher Lebensunschuld weniger auffällt. Das Licht scheint unmittelbar auf die Hauptgruppe des Mittelbildes zu fallen, so daß das heiße Rot des Gewandes des knieenden Königs in voller Kraft leuchtet, wodurch dann

notwendigerweise auch alle übrigen Farben zu einer hohen Kraft des Tons gesteigert werden mußten. Welch kräftigen Farbenakkord giebt z. B. das leuchtende Rot des Obergewandes der heiligen Ursula mit dem satten Grün und dem Blau der Gewandung der Nebenstehenden! Wie blitzt die Stahlrüstung des heiligen Gereon und seiner Genossen im Lichte. Wohl haben die van Eyck's im Genter Altar eine noch stärkere Intensivität des Tons erzielt, aber welche Kluft liegt zwischen dem Rathausaltar und dem Clarenaltar! Die Zeit der Entstehung des Werkes ist unbekannt, doch weisen die Trachten mit Entschiedenheit auf die Zeit zwischen 1440 und 1450. Auch äußere Gründe unterstützen diese Annahme: es wird kein Zufall sein, daß erst in den vierziger Jahren Locheners Namen in den Urkunden öfters genannt wird, und auch dies wird in Betracht zu ziehen sein, daß Meister Stephans Eltern erst gegen 1450 gestorben zu sein scheinen, was doch seine Geburt nicht leicht über 1400 zurückzudatieren gestattet.*) Ist der Rathausaltar zwischen 1440 und 1450 entstanden, so wird nun auch der Einfluß begreiflich, den das Hauptwerk der van Eyck's auf diesen geübt hat. Und dieser Einfluß ist vorhanden. Zunächst schon klingt in keinem zweiten Werke der kölnischen Schule die künstlerische Stimmung des Genter Altars so mächtig an wie hier: diese Verbindung von Weltsinn und Andacht, von Naturfreude und strengem Stil. Ganz gewiß, die Formensprache der van Eyck's, den eindringlichen Realismus derselben hat er sich nur wenig zu eigen gemacht. Die gedrungenen Verhältnisse seiner Figuren gehören dem Formenkanon seiner Heimat am Bodensee an, die Richtung, die er in Köln vorfand, hat dann im wesentlichen seine Kunstauffassung bestimmt, der Genter Altar hat aber doch nicht bloß seine Technik und seine malerische Anschauung verändert, er bestärkte ihn gewiß auch darin, zwischen dem ungelenken, derben Realismus der in Konstanz blühenden Illustratorenschule und dem Idealismus der kölnischen Schule den Mittelweg zu suchen. Daß er trotz seiner künstlerischen Jugenderinnerungen dem Realismus der van Eyck's sich nicht energischer anschloß, lag wohl vor allem daran, daß seine eigentlichen Lehrjahre längst vorüber waren, daß nur der technische Fortschritt ihn zur Nacheiferung reizte. Im übrigen mutet nicht bloß der Engel in der Verkündigung wie eine Erinnerung an den Genter Altar an, auch die beiden knieenden Könige auf der Mitteltafel lassen ein niederländisches Vorbild voraussetzen. Ob die Maltechnik vollständig die sei, welche in der Werkstätte der van Eyck's geübt worden sei, läßt sich weniger sicher entscheiden, als daß die Technik der alten kölnischen Schule die koloristischen Wirkungen des Rathausaltares niemals zu erzielen im stande gewesen wäre.

Sucht man nach Werken, welche die Entwickelung des Künstlers vor der Schöpfung des Rathausaltars erläutern, so ist man auf nicht mehr als Mutmaßungen angewiesen. Ist er als ganz junger Geselle in die Werkstätte eines Nachfolgers des Meister Wilhelm getreten und hat da mehrere Jahre gearbeitet, lernend und sich fortbildend, so wäre es ja möglich, daß er die stehende Madonna mit dem Veilchen im erzbischöflichen Museum in Köln geschaffen haben könnte. Das Wappen der Stifterin weist auf Elisabeth von Reichenstein, welche 1452 schon als Äbtissin des Cäcilienklosters in Köln vorkommt, und deren

*) Am 14. August 1451 wandte sich der Rat der Stadt Köln auf Ansuchen „Maister Steffans, Maler", an den Rat von Meersburg („Mersburg") mit dem Ansuchen, demselben den Nachlaß seiner dort verstorbenen Eltern aufzubewahren.



Madonna mit dem Veilchen. Von Stephan Lochner. Köln.

Geburtsjahr über 1410 nicht weit hinausgerückt werden kann. Nach ihrem Aussehen auf dem Bilde zu schließen, müßte das Bild Mitte der dreißiger Jahre gemalt worden sein. Die schlanken Verhältnisse Mariens weisen auf den Formenkanon der alten Schule; nur das Oval des Gesichtes ist ein wenig voller geworden, aber die Lider sind gesenkt, die Nase fein, der Mund klein, der Hals zart, die Schultern abfallend — die Hände dagegen sind etwas kräftiger gebildet. Auch das Kind ist Eigentum der Schule Meister Wilhelms, die Formen sind viel weniger durchbildet, als auf dem Dombilde. Das Rot des mit Hermelin gefütterten Mantels der Maria giebt dem Bilde einen warmen Ton, der aber an Kraft und Tiefe mit dem Rathausaltar nicht wetteifern kann. Die Farbe trägt alle Kennzeichen eigentlicher Tempera an sich.*) Viel entschiedener schon charakterisiert den Übergang von der alten Schule zur Art des Rathausaltars der gekreuzigte Christus mit Maria, Johannes, Magdalena, Barbara und Christophorus im Germanischen Museum (Nr. 13) und die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum (Nr. 118). In der Stimmung schließt sich das letztere noch ganz an die idyllischen Bilder der Schule Meister Wilhelms an, auch die musizierenden Engelknaben haben dort ihr Heimatsrecht, aber die Maria und der Christusknabe in ihrer kräftigeren Bildung, eingehenderen Modellierung zeigen schon eine nahe Verwandtschaft mit der Madonna und dem Kinde auf dem Rathausaltar.**) Wie so die Fäden nicht fehlen, welche die Verbindung zwischen dem Clarenaltar und dem Rathausaltar herstellen, so fehlt auch nicht die Verbindung zwischen dem Rathausaltar und einer Gruppe von Bildern entschiedenerer realistischer Art, ohne daß uns noch ein Werk begegnete, in welchem der Künstler sich so voll und lauter auslebte, wie dort. Immerhin aber darf man sie Lochener zuweisen — ist doch nicht zu vergessen, daß der Betrieb der Malerei ein ganz handwerklicher war, daß verschiedenartig begabte Gesellen an ein und demselben Bilde zu arbeiten pflegten, die dann zwar den Grundcharakter desselben nicht ändern, wohl aber manches Fremde in Auffassung und Ausführung des Einzelnen bringen, einen niedrigeren Grad der Durchbildung verschulden konnten. Dies festgehalten, ist Lochener zunächst das große Altarwerk zuzuweisen, welches, nach dem Wappen zu schließen, von der Familie Muschel-Metternich in die Pfarrkirche des heiligen Laurentius in Köln gestiftet wurde. Das Mittelstück (Köln, Museum Nr. 121) giebt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Verdammten und Seligen zeigen die gedrungenen Formen Locheners, die Gesichter der Seligen auch ein volles Oval mit der Vorliebe für etwas kurze abgestumpfte Näschen, in der Schar der Verdammten macht sich dagegen ein überaus derber Realismus breit, der aber zweifellos das Ergebnis fleißigen Naturstudiums ist. Man merkt auch, daß nur männliche Modelle dem Künstler zur Verfügung standen; die weiblichen Körper sind ganz schematisch behandelt. In der Gruppe des richtenden Christus, der Maria und des Johannes fällt der Künstler wieder mehr in die ältere Formensprache zurück. Doch stimmt diese jedenfalls besser zu der mittelalterlichen Phantastik, welcher die Schilderung der Teufelsgestalten entsprang, als der moderne

*) Das Dombild und die Madonna mit dem Veilchen wurden in Farbendruck von der Arundel Society veröffentlicht.

**) Eine freie etwas vereinfachte Wiederholung dieses Bildes in der Münchener Pinakothek (Nr. 5) ist doch wohl nur Werkstattarbeit.

Realismus, welcher die Charakteristik der Gruppe der Verdammten beherrscht. Ein gleiches Schwanken des künstlerischen Charakters zeigen auch die Flügelbilder dieses Altars. Die der Außenseiten, ganz des Meisters selbst würdig, stellen je drei Heilige dar



Stephan Lochener: Madonna im Rosenhag. Köln, Museum.

(München, Pinakothek Nr. 3 und 4), welche, wie vor allen der heilige Quirinus — in Ritterkostüm mit rot bewimpelter Lanze — durchaus der heiligen Gesellschaft des Rathausbildes angehören, die Apostel-Martyrien der inneren Seiten dagegen (Frankfurt, Städelsches Institut Nr. 62 und 63) zeigen ein solches Behagen am Gräßlichen, eine so



St. Lochener: Jüngstes Gericht. Mittelstück des



ı Muschel-Metternich'schen Altars. Köln, Museum.

derbe, an die Karikatur streifende Charakteristik, daß man die künstlerische Handschrift des Meisters des Rathausbildes darin kaum mehr wieder erkennen kann.*) Andere Arbeiten aus Locheners Werkstatt betonen schärfer das ideale Moment, das Lochener noch mit Meister Wilhelm gemein hatte. Dahin gehört die von 1447 datierte Darstellung im Tempel aus der Katharinenkirche in Köln in der Darmstädter Galerie (Nr. 168). Oben in der Glorie Gott Vater, Engel umgeben ihn, zwei davon halten einen Teppich, vor welchem der in spätgotischen Formen erbaute Altar steht. Maria in blauem Mantel kniet vorn mit zwei Tauben, hinter ihr zeigt sich Joseph, dann folgen Hanna und eine Schar junger Mädchen. An der andern Seite des Altars steht Simeon im Hohenpriestergewand, das göttliche Kind mit beiden Händen haltend, hinter ihm eine Männergruppe, vorn endlich eine Prozession von kerzentragenden Kindern. Ganz und voll begegnet uns hier wieder die Stimmung des Rathausbildes; holde Lebensunschuld ist den Kindern eigen, weihevoller Ernst ohne Düsterheit dem Hohenpriester und der Männergruppe. Joseph, der mit besorgter Miene das Opfergeld zählt, hat jenen Zug in das Humoristische, der wohl vom geistlichen Drama in die Malerei gekommen sein mag. Die Modellierung ist fein und sorgfältig, die Gewandbehandlung ungezwungen — nur die Rosatöne des Inkarnats, die scharfe Helligkeit der Gewandfarben weichen von der koloristischen Haltung des Rathausaltars entschieden ab. Verwandt in der Stimmung, doch nicht ebenbürtig in der künstlerischen Ausführung ist der Flügelaltar im Kölner Museum (Nr. 125—127), dessen Mittelbild die Anbetung der Könige, die Seitentafeln aber die beiden Schutzheiligen Kölns, Ursula und Gereon, vorführen. Auch das große Altarwerk von Heisterbach (es befand sich in der Kirche der Benediktinerabtei) ist aus dieser Stimmung hervorgegangen, die Ausführung jedoch weist durchaus auf Gesellenhände. Die einzelnen Tafeln (München, Pinakothek 9—18, Köln, Museum 122 u. 123; Augsburg, Galerie, vier Passionsszenen) mit Darstellungen von Ereignissen aus dem Leben Christi und Mariens, dann acht Apostel- und Heiligengestalten sind von ungleicher Güte, einzelne wie die Tafeln in Augsburg geradezu rohe Gehilfensudeleien. Die Werkstattüberlieferung Locheners hielt auch noch nach seinem Tode fast ein Jahrzehnt vor — zahlreiche Bilder in dem Museum von Köln, der Pinakothek in München, der Galerie des Germanischen Museums, den Galerieen in Hannover und Darmstadt beweisen dies — auch ein kleines Gebetbuch in der großherzoglichen Bibliothek in Darmstadt (Museum 70) und ein Werk der Buchmalerei zu nennen — datiert von 1453, dessen Bildchen eine bewundernswerte Feinheit der Zeichnung und Zartheit der Färbung zeigen, ist in Stimmung und Formengebung ein Abkömmling des Rathausaltares. Nur giebt es hier schon gut ausgeführte landschaftliche Hintergründe und die Randarabesken zeigen ganz naturalistisch behandelte Blumen und Früchte.

*) Im Martyrium des heiligen Bartholomäus hält der eine Büttel sein Messer zwischen den Zähnen, der andere schleift das seine; dies ist eine getreue Kopie des gleichen Motivs aus dem Bildercyklus der Legende des heiligen Bartholomäus im Chor der Frankfurter Domkirche, welchen im Jahre 1427 der Scholaster des Bartholomäusstiftes, Frank von Ingelheim, ausführen ließ. Oberdeutsche und kölnische Einflüsse kreuzen sich in diesem Cyklus. Möglich, daß einem wandernden Gesellen die vorgenannte Szene so zu Gemüte sprach, daß er sie in der Werkstatt Locheners wiederholte.

Daneben freilich wuchs kräftig eine Richtung heran, welche immer weniger Verständnis für jene ideale Stimmung zeigte, welche in Stephan Lochener, aber auch in den van Eyck's die realistische Neigung der Zeit dämpfte und zügelte. Abschreiben der Natur in ihren charakteristischen Gestaltungen, keine Läuterung derselben durch die Phantasie forderte man, dazu Leidenschaft und Bewegung, je ungestümer, um so besser. Da war Rogier van der Weyden verständlicher als die van Eyck's, welcher der Wahrheit des Ausdrucks mächtigen Leidens, tragischer Erregung, rücksichtslos Adel der Linien und Anmut der Formen opferte. Jetzt trat auch die Landschaft in ihre Rechte. Für diese Menschen, die so ungestüm und unverzagt aus dem Leben in die Kunst drangen, bot der ideale Raum keinen Standpunkt mehr — sie taugten nur in eine wiederum ganz realistische Umgebung, sei es die Landschaft, sei es das behaglich ausgestattete deutsche Haus. Freilich schloß man in vielen Fällen auch jetzt noch ein Abkommen mit der Überlieferung und wohl auch dem Geschmack der Besteller: man bildete den Himmel in der Landschaft golden, um so an die früheren Goldgründe zu erinnern. Vorstufen reicher entwickelter landschaftlicher Hintergründe finden sich allerdings schon in deutschen Wand- und Buchmalereien des Mittelalters, besonders des vierzehnten Jahrhunderts, und das Erwachen landschaftlichen Sinnes, worauf die Dichtung des fünfzehnten Jahrhunderts wies, kam der Landschaftsmalerei auch entgegen, den schnellen Aufschwung aber, den sie nahm, erklärt doch nur die mächtige Anregung, die von der Richtung der van Eyck's ausging. Licht- und Luftperspektive lassen freilich in den deutschen Bildern noch mehr zu wünschen übrig als in niederländischen — vielleicht auch deshalb, weil der deutsche Maler in der Landschaft einen noch reicheren Formenwechsel anstrebte, als der niederländische. Eine große Anzahl von Werken läßt diesen Umschwung in mehr und minder entschiedener Weise erkennen; an bestimmte Namen können wir dieselben leider nicht knüpfen, wohl aber können wir bestimmte Künstlerindividualitäten scharf umgrenzen; diese Meister pflegen dann nach ihren Hauptwerken benannt zu werden. Ein solcher Maler, in dessen Werken hier und da noch leise eine Formerinnerung an Stephan Lochener anklingt, der aber im übrigen sich ganz auf realistischen Boden stellt, ist der Meister, welcher die Folge von Darstellungen aus dem Leben Mariens in der Münchener Pinakothek (Nr. 22—28, wozu noch als achtes Bild eine Darbringung Christi in der Nationalgalerie in London, Nr. 706, gehört) geschaffen hat. Stilanalogieen gestatten es, diesem Künstler dann noch folgende hervorragendere Werke zuzuweisen: Maria mit dem Kind und drei weiblichen Heiligen unter einer Laube in der Berliner Galerie (Nr. 1235); ein Altarwerk in der Kirche zu Linz a. Rh., datiert 1463, und ein Altarwerk in der Hospitalkirche zu Cues von ca 1464; eine Madonna mit dem heil. Bernhard bei Clavé von Bouhaben in Köln, endlich eine Beweinung Christi im Museum in Köln (Nr. 159) von ca. 1480 im Auftrag des Gerardus de Monte entstanden, wozu dann noch Werkstattbilder treten, wie z. B. eine Darstellung des Gekreuzigten mit der Ursula, dem heiligen Gereon und dem Stifter, dem Kanoniker Bernhard de Reyda, von ca. 1466 in der Münchener Pinakothek (Nr. 34), dann in derselben Sammlung eine Krönung Mariens mit dem Stifterpaar (Nr. 29); in St. Kunibert in Köln vier Tafeln, und zwar zwei mit je vier, zwei mit je zwei Heiligen u. s. w.

Gleich in dem Marienleben ist der Schritt zu einem Realismus ohne Vorbehalt gemacht worden, nur daß derselbe hier, wie auch in späteren Werken bei diesem Künstler, durch einen feinen Takt für das künstlerisch Zulässige gezügelt wird. Die Gestalten, welche der Künstler bildet, sind schlank, aber infolge der guten Durchbildung des Rumpfes und der Extremitäten, dem fest aufsitzenden Kopfe, erscheinen sie nicht schwächlich; sucht man Vorbilder für sie, so findet man sie nicht bei der Schule Meister Wilhelms, sondern bei den Niederländern, etwa Dierick Bouts. Die Köpfe zeigen ein meist feines Oval mit hoher runder Stirne, mäßig starken Backen und einem etwas zugespitzten, doch nicht flachen Kinn. Die Augen sind klein, die Augenbrauen besonders bei Frauen etwas hoch hinaufgezogen, der Mund hat die typische Bildung, in die auch Lochener noch öfters verfiel, völlig verloren, die Unterlippe ist kräftig gewölbt, die Oberlippe fein und schmal, nicht ohne Beredtheit. Die Bewegungen seiner Gestalten sind gemessen, nie stürmisch, doch immer voll Ausdruck; die Gewänder fallen gut, meist in breiten Massen, seltener in eckiges, scharf gebrochenes Gefältel auslaufend. Der Künstler liebt reich entwickelte Landschaften und sorgsam ausgeführte Baulichkeiten, ohne daß er den Goldgrund aufgäbe. Gräser, Blumen, Gesträuch, Bäume sind mit Feinheit und Sauberkeit gezeichnet, die Wellenlinie des Hügelbodens ist nicht ohne Naturwahrheit, dagegen zeigen Felsen und Berge noch sehr abenteuerliche Formen; auch die Architektur hat etwas Abenteuerliches, romanische und gotische Formen verbinden sich zuweilen, wie z. B. in der goldenen Pforte, zu einer phantastischen Gesamtwirkung. Die Färbung ist hell, von kühlem und mildem Grundton. Einzelheiten seien nur wenige hervorgehoben. In Mariens Tempelgang fesselt besonders die anmutige, im Profil genommene Frau auf, deren lang niederwallendes Haar von einem Diadem zusammengehalten wird; sie ist eine freie Wiederholung der aufopfernden Maria in Rogiers Dreikönigaltar, der aus St. Columba in Köln in die Münchener Pinakothek gekommen ist. In der Vermählung Mariens fällt die Gruppe der Trauzeugen durch beredte Bewegung und eindringliche Charakteristik auf. In Mariens Himmelfahrt zeigt sich die Mäßigung des Künstlers im Pathos in den beiden schön geschlossenen Gruppen der aufwärts schauenden Apostel; der Ausdruck tiefer Sehnsucht konzentriert sich im Gesichte, die Bewegungen bleiben ohne Hast und Leidenschaftlichkeit. Die Begegnung Joachims mit Anna vor der goldenen Pforte bietet ein besonders reich entwickeltes Landschaftsbild, mit spiegelnden Wassern, bebuschten Hügeln und abenteuerlich geformten Bergen. Der Zeit nach am nächsten steht diesem Bilde die Maria mit den heiligen Frauen in der Berliner Galerie. Maria mit dem Ausdruck schlichter Mutterfreude hält das ganz nackte Kind auf dem Schoß, welches die Hand nach einer Blume ausstreckt, die ihm die heilige Barbara reicht. Die heilige Katharina ist tief versunken in die Lesung des auf ihrem Schoße liegenden Buches, die heilige Magdalena hält mit der einen Hand das Salbgefäß, während sie mit der andern zu dem knieenden Stifter und dessen Söhnen sich wendet, als wollte sie ihnen zur Stärkung der Hoffnung die erfahrene Gnade verkünden. Auf der anderen Seite kniet die Gattin des Stifters mit ihren vier Töchtern; Würde ist der ersteren, ein schlichter, holder Reiz den letzteren eigen. Wiederum ist der Luftton golden. Daran schließt sich der Flügelaltar in der Pfarrkirche zu Linz a. Rh., der laut bei-

geschriebener Jahreszahl dem Jahre 1463 entstammt. Die Außenseiten zeigen die Verkündigung (hier auch die Jahreszahl), dann Christus am Kreuze mit Johannes, Maria und dem knieenden Stifter. Öffnet man den Altar, so ist auf den inneren Seiten der Flügel wiederum die Verkündigung, dann — auf einer Tafel vereinigt —



Meister des Münchener Marienlebens: Joachim und Anna vor der goldenen Pforte. München, Pinakothek.

Pfingsten und Mariä Krönung — dargestellt. Die Mitteltafel führt noch weitere vier Darstellungen vor: Geburt Christi, Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, und den Besuch des Auferstandenen bei Maria — also mit den Darstellungen auf den Flügeln die sieben Freuden Mariens. Die Darbringung im Tempel allein wäre genügend, es fest zu stellen, daß der Künstler des Berliner Bildes und der des Linzer Altars ein und derselbe, so sehr ist Formensprache und Zeichnung hier und

dort die gleiche, und nicht minder deutlich ausgesprochen ist die Verwandtschaft mit der Münchener Folge. Nur die Farbe besitzt nicht den kühlen hellen Ton, wie jene, was aber doch wohl auf Rechnung der „Auffrischung" kommt, die das Linzer Altarwerk erhalten hat. In dem von Nicolaus Cusanus gestifteten Altarwerk in Cues — auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Dornenkrönung und Grablegung dargestellt — ist die Komposition des Mittelbildes etwas figurenarm, um so reicher aber ist die Landschaft ausgestaltet; bezeichnend für den Meister ist, daß er die Grenzlinie, welche das Charakterisieren vom Karikieren trennt, auch bei Darstellung der Schergen nicht überschritten hat. Das Altarwerk im Besitz der Freifrau von Geyr zu Unkel, dessen Mittelbild wiederum die Kreuzigung darstellt, während die Flügel die Auferstehung und Verklärung vorführen, — schließt sich in der Komposition des Mittelbildes an das Altarwerk zu Cues an, nur daß ihm ein kräftigerer dramatischer Zug eigen ist. Die Flügel eines im Jahre 1473 im Auftrage des Magisters Johann von Mechlin entstandenen Altarwerkes (jetzt Nürnberg, Germ. Museum Nr. 26 und 27) mit Mariens Tempelgang und dem Tod Mariens (an den Außenseiten die Enthauptung der heiligen Katharina und das Wunder am Grabe des heiligen Johannes) zeigen den Meister in der Charakteristik etwas zugespitzter als im Münchener Marienleben, ohne aber die Grundzüge seiner dortigen Kunstanschauung zu verleugnen; so reich z. B. in der Darstellung des Todes der Maria die Sprache des Meisters für den Ausdruck der Empfindung ist, der Ton bleibt ein gedämpfter, er wirkt mehr durch feine Einzelzüge als durch mächtiges Pathos. Johannes am Kopfende weist hoffnungweckend nach oben, der Apostel, welcher die Sterbekerze hält, läßt das Haupt wie mitsterbend sinken, Jakobus legt liebevoll tröstend die Hand auf die Schulter des nebenstehenden Genossen, ein anderer sitzt am Fußende des Bettes und verhüllt mit seinem Mantel das Gesicht. Eines der edelsten Werke dieses Meisters ist die prächtig aufgebaute Kreuzabnahme, die er ca. 1480 für Gerardus de Monte malte (Köln, Museum Nr. 159). In Bezug auf Reinheit und Wirksamkeit der Komposition können sich wenige Leistungen deutscher Malerei im fünfzehnten Jahrhundert mit diesem vergleichen. Die Abtreppung des Hügels, auf welchem das Kreuz steht, hat dem Künstler Gelegenheit gegeben, den pyramidenförmigen Aufbau der Gruppe in schönem freien Linienspiel zuwege zu bringen. Die Modellierung des nackten Christuskörpers ist etwas hart, der Ausdruck des Kopfes aber edel. Klar und bestimmt ausgeprägt finden sich die Züge dieses Meisters auch auf einer Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 28), die von dem 1492 verstorbenen Pastor zu Wailhorn, Jakob Udemann, gestiftet wurde, dann auf dem Apostelaltar in München (Pinakothek Nr. 31—33), während eine Messe des heiligen Gregor in St. Cunibert in Köln, bei aller Verwandtschaft der Auffassung mit unserem Meister, doch schon mehr auf einen hochbegabten Nachfolger als auf diesen selbst weist. Der Meister des Münchener Marienlebens ist kein bahnbrechendes Genie, er besitzt auch nicht die schöpferische Selbständigkeit des Künstlers des Rathausaltars, aber er ist taktvoll in der Wahl seiner Vorbilder und verfügt über ein so feinfühliges Auge, so viel künstlerische Besonnenheit und ein solches Maß gestaltender Kraft, daß seine Werke neben jenen der gleichzeitigen niederländischen Meister ihre selbständige Bedeutung behalten. Ihm verwandt, doch aber von gröberem Korn ist der Künstler, welcher die Folge von

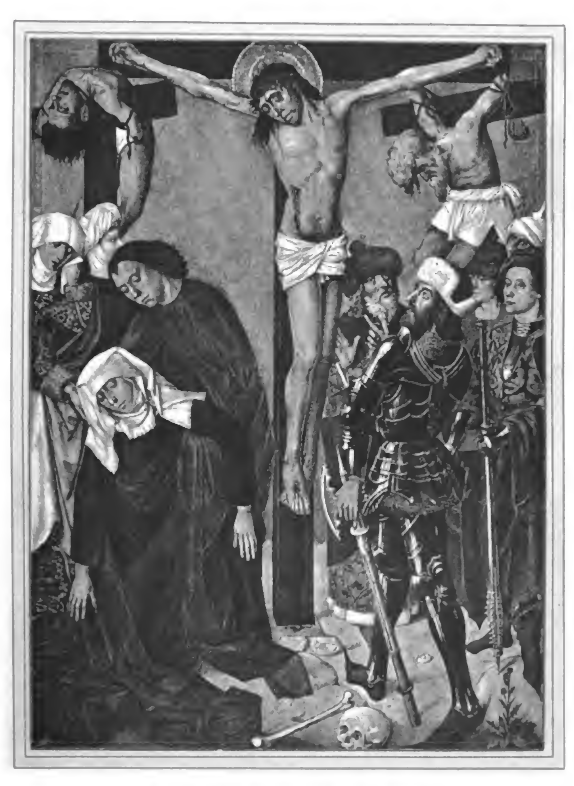
Passionsdarstellungen malte, die aus der Lyversbergschen Sammlung in das Museum in Köln kam (Nr. 151—158) — woher er als Meister der Lyversbergschen Passion bezeichnet wird. Die Gestalten, die er bildet, sind kürzer als die des früher genannten Meisters, ohne gedrungener zu sein. Seine Charakteristik ist derber und scheut auch vor dem Gemeinen nicht zurück. Man sehe nur die Runde der Apostel im Abendmahl; neben einzelnen überlieferten, nur etwas überarbeiteten Typen, welche Gesichter von der Straße aufgelesen! von Judas ganz abgesehen. Bis zu welcher gemeinen Häßlichkeit und häßlichen Gemeinheit steigert sich aber erst der Künstler, wenn er Schergen und Büttel vorführt, wie in der Gefangennahme Christi, der Geißelung oder Kreuzschleppung. Seine Erzählung ist lebhafter, leidenschaftlicher, ohne ausdrucksvoller zu sein, seine Komposition meist überfüllt, ohne Klarheit der Gruppierung. Die Farbe ist kräftiger, aber auch bunter als bei dem Meister des Marienlebens, das Fleisch von derberem Rot mit bräunlichen Schatten. Die Landschaft tritt verhältnismäßig zurück — was eben bei dem pathetischen Grundzug des Meisters erklärlich ist.*) Ob dieser Künstler in einem Schulverhältnis zu dem Meister des Marienlebens stand, kann mit voller Sicherheit weder bejaht, noch verneint werden. Möglich ist dies ja; doch wenn einzelne Typen des Meisters des Marienlebens uns in der Passion wieder begegnen — so z. B. der Johannes aus der Grablegung von 1480 in der Kreuzigung — so fordert solche Entlehnung noch kein Schulverhältnis: alles spricht eher dafür, daß die beiden Meister gleichzeitig gearbeitet haben.**)

Verwandt in der Empfindung ist dem Maler des Münchener Marienlebens der Meister der Verherrlichung Mariens in Köln (Museum Nr. 182), der außerdem den Einfluß des Rathausaltars nicht verleugnet, letzterer besonders wahrnehmbar in der gedrungenen Gestalt des heiligen Gereon und in den reizenden Köpfchen der zahlreichen Engel, welche die Halbfigur Gott Vaters und die Taube des heiligen Geistes umgeben. Im übrigen aber findet er sich in der Charakteristik der männlichen Gestalten ganz auf eigenem Boden. Diese Köpfe, die mit den voll geöffneten Augen aufschauen, haben, ohne düster zu sein, etwas von stahlharter Kraft, das Haar fällt, wenn der Kopf nicht bedeckt ist, wirr in die Stirne, die Nasen sind meist etwas kurz, doch regelmäßig, der Mund von energischem Ausdruck, das Kinn kräftig vorgewölbt. Die

---

*) Die acht Passionsbilder (Abendmahl, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Auferstehung) bildeten die Innenseiten eines Altars, auf dessen Außenseiten die Anbetung der Könige dargestellt war. Der Altar befand sich in der Kartause in Köln.

**) Die zahlreichen Schulbilder, welche der Richtung dieser beiden Meister angehören, hat L. Scheibler in seiner für die Geschichte der kölnischen Malerschule im fünfzehnten Jahrhundert grundlegenden Schrift (die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500, Bonn 1880) zusammengestellt. Er zuerst hat auch das Verhältnis jener Bildergruppe, deren Mittelpunkt das Marienleben in München ist, zur Lyversbergschen Passion festgestellt. In allen wesentlichen Punkten folge ich seinen Ausführungen. Nur das Schulverhältnis des Meisters der Lyversbergschen Passion zu dem des Marienlebens steht mir noch mehr als ihm in Zweifel. Dies zwang mich auch dazu, um Irrtümern vorzubeugen, von dem Namen Meister der Lyversbergschen Passion, unter welchem die ganze Gruppe von Bildern, die ihren Mittelpunkt in den Darstellungen aus dem Marienleben findet, in den Galerien geht, abzusehen und den Meister nach seinem Hauptwerk zu benennen.



Meister der Lyversbergschen Passion: Kreuzigung.

Köln, Museum Wallraf-Richartz.

Gesellschaft heiliger Frauen dagegen, geführt von der heiligen Ursula, Katharina und Brigitta, welche verehrungsvoll zur verherrlichten Maria und dem göttlichen Kinde emporstaunt, steht physisch und geistig in schwesterlichem Verhältnis zu jenen Frauen, welche der Meister des Münchener Marienlebens geschaffen hat. Ein vergleichender Blick auf das Berliner Marienbild würde genügen, davon zu überzeugen. Die Landschaft mit barocken Bergformen, bebuschten Hügeln, einer Stadt mit herrlichem Dom am Flusse, zeigt den Künstler auch hier auf den Wegen seines Vorbildes. Auf dem Plateau eines aufragenden Felsblockes kniet in ganz winziger Gestalt ein alter Mann im pelzverbrämten Tappert, den eine Frauengestalt in Hermelinmantel auf die himmlische Erscheinung hinweist. Es ist wahrscheinlich der Stifter des Bildes. Die Farbe ist von tiefdunklem braunen Ton, das Inkarnat hell mit lichtbräunlichen Schatten. Von sonstigen Werken des Meisters seien genannt eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige in der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln.

Wenn in dem Meister der Lyversbergschen Passion und in dem Meister der Verherrlichung Mariä der Einfluß des Meisters des Marienlebens in mehr und minderem Grade wirksam war, so tritt uns wieder eine ganz selbständige Künstlerindividualität in dem sogenannten Meister von St. Severin entgegen. Ästhetischen Genuß bietet er wenig oder gar keinen, aber die Energie, mit welcher er in das dunkle Geheimnis der Naturerscheinungen zu dringen sucht, zwingt uns Achtung und Interesse ab. Sein Normaltypus ist geradezu häßlich — ein langgezogenes Oval, Stirnen besonders bei Frauen überhoch, klobige Nasen, ein mittelgroßer, schlaffer, meist halb geöffneter Mund, ein kleines, gewöhnlich stumpfes Kinn. Das Haar hängt oft in langen Strähnen herab. Häßlichkeit verträgt nur der Mann, und besonders das Alter — so vergißt man auch bei diesem Meister über den durchgearbeiteten Charakterköpfen seiner Könige, Hohenpriester deren Formenhäßlichkeit. Seine Madonnen dagegen, seine Engel wirken abstoßend. Mit dem durch das innere Leben wie zerarbeiteten Köpfen steht in Gegensatz die Ruhe der Haltung, die öfters etwas Statuenhaftes hat. Es ist für diesen Künstler bezeichnend, daß er die Landschaft eingehender als seine Vorgänger behandelt, auch manchmal das beliebte Gold des Himmels durch die natürlichen Farben ersetzte. Seine Färbung ist kräftig; herrschend ist ein goldbrauner Ton; für helle Schillerfarben hat auch er Vorliebe. Dieser Charakteristik entspricht zunächst eine Anbetung der Könige im Kölner Museum (195), die als das Hauptwerk des Meisters genommen werden muß. Maria sitzt unter einem Baldachin, den Engel halten und umschweben. Sie selbst ist bar aller Schönheit und das Kind von hageren Formen und steifer Haltung. Die Könige knieen vor dem Kinde, das Gefolge drängt von beiden Seiten heran. An den beiden Ecken dann, in statuarischer Haltung, als Schlußsteine der Komposition, der heilige Ludwig und die heilige Ursula die knieenden Stifter empfehlend. In unmittelbare Nähe dieser Anbetung gehören zwei Bilder, die sich einst in der Weyerschen Sammlung in Köln befanden: die Darstellung Christi im Tempel und Christi Beschneidung. In Augsburg (Galerie, II. Kabinet) befindet sich aus dieser Periode des Künstlers eine Himmelfahrt Mariens, in München (Pinakothek Nr. 41 und 42) ein Ölberg und eine Beweinung. In einem Jüngsten Gericht im Kölner Museum (Nr. 184) ist auch der Weltrichter von charakteristischer Häßlichkeit. In einer späteren Entwickelungsperiode zeigt der Meister einen etwas geänderten Stil.

Die Gestalten werden gedrungener, die Köpfe runder, die Züge jugendlicher, die Bewegung freier. So erscheint uns der Meister in einem Bilde im Kölner Museum (Nr. 183), wo singende und musizierende Engel, die Gesellschaft von sechs heiligen Jungfrauen, welche um die Maria herumsitzen, erheitern; so in einem Cyklus aus der Ursula-Legende, dessen einzelne Stücke im Provinzial-Museum in Bonn



Meister von St. Severin: Darstellung Christi im Tempel.
(Einst in der Weyerschen Sammlung in Köln.)

(Ursula verläßt mit ihrem Verlobten die Heimat, die Boten vor dem König knieend, Ankunft in Basel, Ankunft in Rom), im Kensington Museum zu London und im Musée Cluny in Paris sich befinden; so aber auch in einigen Tafeln in der Kirche St. Severin in Köln, auf welche die Benennung des Meisters zurückgeht. Die beiden Haupttafeln dort im Chor, Helena und Stephan, Apollonia und Clemens vor einem Teppich stehend, hinter welchem man Architektur und blauen Himmel sieht.

sind an sich anziehende Werke, von einer für diesen Meister seltenen Linienschönheit, doch bezeichnen sie nicht des Künstlers charakteristische Schaffensperiode, deren Hauptwerk eben die Anbetung der Könige ist.

Einen Künstler von ausgesprochener Individualität, doch ohne hervorragende Begabung, lernen wir endlich noch in dem Meister des Georgaltars im Kölner Museum (Nr. 172—176) kennen. Seine Gestalten sind hager, ohne schlank zu sein, die Köpfe besonders bei Männern etwas groß und schwer, die Hände mager und knochig; die Frauen sind von zarterer Bildung und erinnern stark an Rogier. Sehr ausgeführt und sorgfältig ist die Landschaft, mit natürlichem Himmel und feinem Lichtton. Die Erzählung ist breit, reich an naiven Zügen; diese sind es auch, welche über einen öfters rohen Naturalismus der Schilderung hinweg heben. Die Farbe ist hell, ein grünlicher Ton herrscht vor; wirkliches Gold findet sich bei Brokatgewändern und Ziergerät noch vielfach angewendet. In jedem Falle stand dieser Künstler den Niederländern, besonders Rogier, sehr nahe.*)

Doch um diese Zeit, also gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, stand nicht mehr Köln an der Spitze der Entwickelung; am Oberrhein, in Schwaben und Franken und selbst an der deutschen Sprachgrenze, in Süd-Tirol, waren Künstler aufgetreten, die, nicht weniger begabt als die großen kölnischen Meister, einen höheren Grad künstlerischer Selbständigkeit, und sieht man von Lochener und dem Meister des Münchener Marienlebens ab, einen entwickelteren Schönheitssinn als die kölnischen Realisten besaßen. Bevor aber die Schicksale der Malerei in jenen Gegenden Deutschlands erzählt werden, sei noch der in Westfalen blühenden Malerschule gedacht.

Der Hauptmeister westfälischer Malerei am Ende des vierzehnten und in den beiden ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts war, wie dargethan wurde, Konrad von Soest.

Unter seinen nächsten Nachfolgern ist keine Künstlerpersönlichkeit, die über handwerkliches Durchschnittsmaß hinausragte und bestimmte individuelle Züge aufwiese, zu finden; eine solche begegnet uns erst wieder nach 1450 in dem sogenannten Meister von Liesborn. Heinrich von Cleve, Abt des Klosters Liesborn, weihte 1465 in der Konventskirche den Hochaltar und vier Seitenaltäre. „Die Altäre, welche er weihte" — erzählt der bald darauf schreibende Chronist des Klosters — „glänzten durch aufgesetzte Tafeln so sehr an Gold und Farbenpracht, daß ihr Künstler nach Plinius' Urteil bei den Griechen mit Recht für einen Meister ersten Ranges wäre angesehen worden." Den Namen des Künstlers nennt dabei der Chronist leider nicht; aus dem Schweigen zu schließen, daß es ein Mönch des Klosters war, geht doch nicht an. Auf dem Mittelbild des Hauptaltars war der gekreuzigte Christus dargestellt, dessen aus Händen und Füßen fließendes Blut in Kelchen von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Neben dem Kreuze standen je drei Heilige: Johannes mit Scholastica und Benedictus, Maria mit Cosmas und Damian. Auf den inneren Seiten der Flügel befanden sich jederseits vier kleine Bilder aus der Geschichte Christi — auf den äußeren dürften Heiligen-

*) Der Georgsaltar wurde früher Hippolytaltar genannt. Im IV. Band der Jahrb. d. kgl. preußischen Museen (1883) S. 93 fg. wurde der Nachweis erbracht, daß hier nur Szenen aus der Legende des heil. Georg dargestellt seien. Hier auch Zinkätzungen sämtlicher Bilder der Georgslegende.

gestalten dargestellt gewesen sein. Die erhaltenen Reste dieses Altarwerkes zeigen, daß der Künstler von der gleichzeitigen Kölner Schule sich viel unabhängiger hielt, als Konrad von Soest von der Schule Meister Wilhelms. An Naturbeobachtung ist er — entsprechend der vorgeschritteneren Zeit — dem Meister des Kölner Rathausaltars voraus, in der Milde und Reinheit der Empfindung ist er dem Meister des Münchener Marienlebens verwandt, dabei offenbart er noch einen Schönheitssinn, der selbst den Locheners übertrifft. Als eifrigen Nachfolger der niederländischen Maler erweisen ihn seine Technik, die sorgfältige Ausführung der Baulichkeiten, die säuberliche Durchbildung des Beiwerks, aber den Forderungen idealen Stils wird er nicht einen Augenblick untreu. Anmut und Strenge der Formen stehen ihm in gleicher Weise zu Gebote. Die plastische Reinheit seiner Gesichtsbildung, die großen mandelförmigen Augen, der edelgewölbte Mund, das reiche, weich und doch eingehend behandelte Lockenhaar würden an die großen Meister sienesischer Kunst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts erinnern, wenn bei dem Meister von Liesborn der strengen edlen Linienführung sich nicht eingehende Naturbeobachtung gesellte. Daß er in der Charakteristik den Frauen mehr gerecht wird als den Männern, sei nicht verschwiegen; an der Fähigkeit, männliche Gestalten physisch und geistig zu individualisieren, ist ihm der Meister des Marienlebens voraus. Leichte Befangenheit im Ausdruck ist nicht immer vermieden (so z. B. in der Darbringung im Tempel). Ist der Meister je über die Alpen gekommen? möglich ist dies ja, haben doch schon damals genug deutsche und niederländische Maler in Italien Beschäftigung gesucht und auch gefunden, aber notwendig zur Erklärung des Meisters ist jene Annahme nicht, nur daß er abseits der großen Strömung stand, ist sicher, wie er denn auch einsam und ohne Nachfolge blieb. Auch die Gewandbehandlung unseres Künstlers ist einfach und von strenger Folgerichtigkeit in der Ausführung der Motive. Die nicht gehäuften Falten sind rund, wie es den dicken Stoffen entspricht, aber nicht spröde. Die Landschaft spielte bei ihm keine große Rolle (die erhaltenen Altarfragmente gestatten dies zu sagen), doch sprechen für seine praktische Kenntnis der Perspektive die sorgfältig behandelten Innenräume (z. B. die Stube, in welcher Maria die Botschaft empfängt). Die Farbe ist leuchtend, von milder Kraft. Der Grund golden.*)

Die meisten der westfälischen Maler, welche neben und nach dem Meister von Liesborn arbeiteten, zeigen sich nun zwar in ihren Werken von diesem Künstler beeinflußt,

---

*) Bei der Aufhebung des Klosters 1807 wurde das Altarwerk aus der Kirche entfernt und in kleine Teile zerschnitten, die an verschiedene Besitzer kamen. Einzelnes ist verschollen (wie auch die vier Seitenaltäre gänzlich; oder gehörten einzelne Teile, die jetzt dem Hauptaltar zugeteilt werden, jenen an?); die wichtigsten Stücke besitzt die National-Galerie in London: Johanna, Scholastica, Benedictus. Maria, Cosmas und Damian. Kopf des gekreuzigten Christus. Die Verkündigung. Darstellung im Tempel. Anbetung der Könige (Fragment). Nur die beiden erstgenannten Tafeln sind ausgestellt. Dazu kommt dann:

Bei Rittergutsbesitzer Löb unweit Hamm: Die Brustbilder zweier Engel mit dem Kelch; ein trauernder Engel; das Brustbild des Königs, welcher Weihrauch darreicht; die Brustbilder zweier männlicher Gestalten (Hirten?), die wohl zur Geburt Christi gehörten; im Museum zu Münster: ein Engel mit Kelch; dann das Fragment der Geburt Christi (fünf Engel von entzückender Schönheit knieen um das neugeborne Christuskind herum, das auf dem Boden liegt, Joseph und Maria fehlen) (Nr. 88 und 89).



Meister von Liesborn: Bruchstück (Hirte zur Geburt Christi gehörig?) vom Liesborner Altarwerk.

Sammlung Löb.

die Hoheit seiner künstlerischen Gesinnung teilte aber doch keiner mit ihm. Am nächsten noch steht der Natur und Kunstanschauung des Liesborner Meisters der Altar der Kirche zu Lünen a. d. Lippe; er ist ein feines, liebenswürdiges Werk, das möglicherweise noch der Jugend des Meisters selbst angehört. Eine zu diesem Altar gehörige Vera Icon befindet sich im Museum zu Münster (Nr. 90). Dem Meister selbst noch sehr nahestehend ist auch eine Kreuzigung in Lippborg (zwischen Lippstadt und Hamm). Ein Altar zu Süninghausen mit dem gekreuzigten Christus in der Mitte und der Geißelung, Kreuzschleppung, Grablegung, Noli me tangere, an den inneren Seiten der Flügel, von ca. 1470 zeigt den Einfluß des Liesborner Meisters schon schwächer, um so mehr die Kreuzung älterer einheimischer Einflüsse mit niederländischen. Die Körper sind etwas kurz mit oft schwerlastenden Köpfen, Zehen und Finger dagegen überlang, die Bewegungen zwar nicht heftig, doch auch wenig ausdrucksvoll (z. B. in der Grablegung) oder geziert (Noli me tangere), die Innigkeit der Empfindung erinnert an den Liesborner Meister; auch die Charakteristik hält noch Maß, die Landschaft ist in der Kreuzigung und in der Grablegung von sehr liebevoller Ausführung. Auf den Goldgrund verzichtete der Künstler. Eine große Kreuzigung in der Höhenkirche zu Soest zeigt gleichfalls schon ziemlich derbe Formen, doch ist der Künstler derselben dem Meister von Liesborn in der Weichheit und Milde der Empfindung verwandt und ihm in dramatischer Lebendigkeit und freiem Ausdruck derselben überlegen. Seine Färbung ist von mittelhellem Ton, doch von guter Leuchtkraft. Die Landschaft ist ziemlich fein ausgebildet, die Luft ist golden. Der gleichen Richtung gehört die Doppeltafel mit Geschichten des heil. Kreuzes in der Sammlung von Zur Mühlen in Münster an, dann eine Auferstehung im Germanischen Museum (Nr. 34) und vier Tafeln — die Heiligen Franciscus und Clara und die Verlobung der heil. Katharina — im Museum in Köln (Nr. 247, 248, 265, 266), welche wahrscheinlich die Flügel zur Auferstehungstafel bildeten. Ebenso als noch in der Empfindungsweise des Liesborner Meisters wurzelnd, können dann angeführt werden die treffliche Darstellung von Christus als Gärtner (Noli me tangere) im Museum von Münster (Nr. 75), wozu als Rückseiten gehörten die Marter der Zehntausend und die Marter des heil. Erasmus (ebenda 76 und 77) von 1489 aus der Wiesenkirche zu Soest, dann eine große Geburt Christi und vier legendarische Szenen im gleichen Museum (Nr. 134—138), welche die Meisterbezeichnung N. Suelnmeigr tragen. Die Formenidealität des Meisters von Liesborn tritt in den letztgenannten Werken allerdings sehr zurück; hatte doch die realistische Richtung schon zu jener Zeit ihre entschiedenen Parteigänger besessen, als der Meister von Liesborn noch selbst thätig war. Vom Beifall der Zeit begleitet, drängte nun auch hier, wie es in Köln geschehen war, der Realismus die idealistische Kunstweise immer mehr in den Hintergrund, bis daß ersterem die ausschließliche Herrschaft verblieb. Aus Soest, das neben Münster und Dortmund ein Hauptort der Kunstthätigkeit auch in diesem Zeitraum blieb, stammt ein großer Flügelaltar, dessen Mittelbild mit der Kreuzigung sich jetzt in der Berliner Galerie befindet (Nr. 1222), während die Flügel mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Provinzial-Museum in Münster ausgestellt sind. Die Komposition des Hauptbildes ist sehr figurenreich: zu beiden Seiten des Kreuzes zwei Reitergruppen, an der Spitze der einen Longinus, welcher die Lanze in die Seite Christi sticht, an

der der anderen der Hauptmann; ganz vorn die Gruppe der würfelnden und streitenden Kriegsknechte, endlich die begleitenden Frauen, von welchen die knieende Magdalena das Kreuz umfaßt hält. In den Mittel- und Hintergrund sind noch einzelne Szenen der Passion, welche der Kreuzigung vorausgehen, verstreut, dazu die Bestattung und Christus in der Vorhölle; da sie von dem Hauptvorgang fast gar nicht geschieden sind, erleidet die Klarheit der Komposition dadurch Eintrag. Einst irrtümlicherweise als Jarenus bezeichnet (auf Grund eines Bildes in englischem Privatbesitz, wo das verstümmelte Wort Nazarenus Jarenus gelesen wurde), weist das Bild auf einen Meister, dessen Realismus so vorgeschritten ist, daß er in nichts mehr an den Meister des Liesborner Altars erinnert, obgleich er sich von rohen Formen noch frei hält. Ein Altarwerk, das auf den gleichen Meister zurückführt, besitzt die Kirche zu Schöppingen bei Münster.

Den rückhaltlosen Sieg des Realismus, der bei dem derben westfälischen Menschenschlag stets noch entschiedenere Parteigänger als in Köln fand, zeigt ein Altar in der Wiesenkirche zu Soest von 1473, auf dessen Mittelbild die heilige Sippe, auf dessen Flügeln aber Szenen aus der Geschichte Marias und der Jugend Christi dargestellt sind. Diese Gesellschaft grobknochiger Männer, Weiber und Kinder, mit durchaus unschönen Zügen, würde man eher in einer westfälischen Bauernstube als im Hause von Nazareth heimberechtigt finden. Die individuell durchgearbeiteten Köpfe können für den Mangel jeglicher Anmut nicht entschädigen. Die unruhig gebrochene Gewandung ist mit eckigem Gefältel überladen. Die Farbe ist von derbem Auftrag, im Ton kräftig, ins Bunte neigend. Ungefähr gleichzeitig und der gleichen Richtung angehörig sind zwei von einem Altarwerk aus Marienfeld herstammende Tafeln im Museum in Münster (Nr. 130 und 131), die Grablegung und die Verspottung Christi, wahrscheinlich von Meister Johann Koerbeke aus Münster, der für das gleiche Kloster schon 1470 thätig gewesen war; Lebhaftigkeit der Bewegung, Energie im Ausdruck der Empfindung, dunkle aber doch kräftige Färbung beweisen, daß der niederländische Realismus hier auch in seinen Vorzügen Nachahmung gefunden habe. Schon in das sechzehnte Jahrhundert gehört die Thätigkeit des Gert van Lon, aus Geseke im Paderbornschen stammend, dessen Werke aber nichtsdestoweniger noch ein Schwanken zwischen der Richtung des Liesborner Meisters und der schroff realistischen Richtung zeigen. Von erwiesenen Werken dieses Künstlers seien hier nur einige wenige genannt. Ein aus Corvey stammender Altar im Museum zu Münster (Nr. 111—115) führt im Mittelbild wiederum die heilige Sippe vor, während die Flügel auf ihren Innenseiten je drei Heilige, auf ihren Außenseiten Joachim und Anna vor der goldenen Pforte und die Maria als Gnadenmutter zeigen. Hagere, gedrungene Körperformen, derbe aber ausdrucksvolle Köpfe weisen auf einen Meister von achtenswertem Naturverständnis, aber die Figuren sind ungelenk bewegt, und das Streben nach Weichheit und Milde im Ausdruck der Empfindung erscheint bei dem etwas prosaisch veranlagten Meister als Geziertheit. Ein zweites Werk des Gert van Lon im Museum in Münster (Nr. 116—120), und wahrscheinlich auch aus Corvey herrührend, ist ein Flügelaltar, dessen Mittelbild den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes, Andreas und Georg und die Stifterfamilie darstellt, während die inneren Flügel wieder je drei Heilige, die äußeren die heil. Sippe und Maria im Kreise weiblicher Heiliger vorführen.





Meister von Liesborn: Engel mit Kelch. — Bruchstück der Geburt Christi vom Liesborner Altarwerk. Münster Museum.

Endlich sei noch genannt der Flügel eines Altars, den Gert van Lon zwischen 1505 und 1521 für das Kloster Willebadessen ausführte (gleichfalls im Museum zu Münster Nr. 106—109), mit der Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und dem Jüngsten Gericht auf der vorderen und vier Heiligen auf der Rückseite. Gert's Farbe ist kräftig, leuchtend, der Goldgrund ist immer beibehalten.*)

Auch weiter nach Süden hin herrschte der Einfluß der Kölnischen Schule, den Rhein hinauf, wohl bis Koblenz und, wie aus früherer und späterer Zeit zu schließen ist, bis Frankfurt a. M. Für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts mangeln freilich die Werke, welche mit den damals in Frankfurt populärsten Künstlernamen Sebald und Konrad Fyol in bestimmte Verbindung gebracht werden könnten. Sebald Fyol ist seit Ende der zwanziger Jahre in Frankfurt urkundlich nachgewiesen, sein Tod fällt zwischen 1462 und 1464. Im Jahre 1442 schmückte er die neue Ratsstube im Römer, das Thema dieser Malereien war: eines Mannes rede eyn halbe rede u. s. w. Sebalds Sohn Konrad scheint eine noch bedeutendere Stellung als sein Vater in der Künstlerschaft Frankfurts eingenommen zu haben. Die urkundlichen Nachrichten über ihn reichen bis auf das Jahr 1496. Er empfing zahlreiche Aufträge zu selbständigen Schöpfungen, daneben besserte er „bresthaftige" Altarbilder aus, war also auch als Restaurator thätig. Es fehlen nicht die Bilder, die noch heute seinen Namen tragen; doch deren künstlerischer Charakter weist über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus, wie später sich zeigen wird, und sie könnten deshalb höchstens mit dem Sohne des Konrad, mit Hans Fyol, der bis in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts hinein thätig war, in Beziehung gesetzt werden.**)

Am Oberrhein war der Realismus, d. h. die Formensprache, welche eine naturgetreue Darstellung der Dinge anstrebt, viel früher als am Niederrhein heimisch geworden. Nur daß hier zunächst noch die Anregungen spärlicher waren, welche dort die gleiche Richtung schneller zu künstlerischen Erfolgen führte. Es wurde schon früher nachgewiesen, wie dieser Richtung die Illustration von Geschichts- und Rechtsbüchern starken Vorschub leistete. Am Oberrhein war in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts Konstanz ein Mittelpunkt der gewerbsmäßig betriebenen Bücherillustration. Das Zusammenströmen zahlreicher Gelehrter und großer Herren gelegentlich des Konzils, das dort von 1414 bis 1418 tagte, hat gewiß auf Bücherhervorbringung und Büchervertrieb äußerst günstig gewirkt. So scheint Ulrich von Richenthal die von ihm gleich nach Schluß des Konzils auf Anregung des Grafen Eberhart von Nellenburg geschriebene Chronik des Konzils gewerbsmäßig vervielfältigt und mit Illustrationen haben schmücken lassen. Die beiden wichtigsten Exemplare der Chronik sind das im Rosgarten-Museum in Konstanz und das in der Schloßbibliothek in Aulen-

*) Vgl. Lübke a. O. S. 350 fg., dann aber besonders L. Scheibler in der Westdeutschen Zeitschrift Bd. II. (1883) S. 300 fg., außerdem handschriftliche Mitteilungen Dr. Scheiblers, die für den Verf. von wegweisender Bedeutung waren. Über Koerbeke vgl. Nordhoff im II. Stück der Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen (Kreis Wahrendorf) S. 147 fg., über Gert van Lon ebenderselbe in der Zeitschrift f. b. K. XVI. S. 297 fg.

**) Vgl. Friedr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862 und (Nachtrag) 1867. S. 16 fg. u. S. 22 fg.

dorf.*) Die Illustrationen der Aulendorfer Abschrift sind zwar von feinerer Zeichnung und gleichmäßigerer Durchführung, doch die für bildliche Darstellung gewählten Hergänge sind hier und dort dieselben, ebenso ist die Komposition dieselbe, nur daß sie im Aulendorfer Exemplar manchmal etwas vereinfacht wurde; damit ist wohl das Konstanzer Exemplar als das vorbildliche sicher gestellt. Die künstlerische Auffassung wie die Durchführung ist hier und dort die gleiche: in ersterer Beziehung ein entschiedener Realismus, ein entschlossenes Losgehen auf porträtartige Wirkung, in letzterer flotte, sichere Federzeichnung, manchmal recht gröblicher, das heißt ganz handwerklicher Art. Die Farbe ist bald Deckfarbe, bald werden die Gewänder nur leicht angetuscht und die nackten Teile aus dem Grund ausgespart. In Konstanz (oder Schlettstadt?) dürfte auch jener Diebold von Dachstein (bei Molsheim im Elsaß) seine Schreibstube gehabt haben, der 1427 eine zweibändige deutsche Bibel beendete und illustrierte, die sich im Kölner Stadtarchive befindet (Ms. theol. 250 und 251). Es ist das wohl derselbe Diebold, von dem eine illustrierte Weltchronik in der Bibliothek zu Kolmar aufbewahrt wird. Die schon früher angeführte Abschrift der Weltchronik des Rudolph von Ems im bayrischen National-Museum, der Schwabenspiegel in Brüssel weisen gleichfalls auf den Oberrhein hin.

Diese entschieden realistische Richtung in der Bücherillustration mußte natürlich auch in der Tafelmalerei zum Ausdruck kommen, zuerst freilich unfertig und schwankend in ihren Ergebnissen, später aber dafür in um so höherem Maße die Selbständigkeit wahrend, auch als man mit der Malerei am Niederrhein in Verbindung getreten war. Freilich sind gesicherte Denkmäler der Tafelmalerei der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht in solchem Maße vorhanden, wie Denkmäler der Buchmalerei, sie entsprechen vor allem nicht den zahlreichen rühmlich erwähnten Künstlernamen, welche aus dieser Zeit überliefert werden.

In Straßburg lebte Johann Hirtz (zuerst erwähnt 1427, gestorben vor 1466), von dem Wimpheling aussagt, daß er bei allen Malern große Verehrung genoß und daß seine formschönen Gemälde, wie solche in Straßburg, seinem Geburtsort, und anderswo vorhanden, sein hervorragendes Geschick in der Malerei bezeugen (Epitome rerum Germanic. cap. 68). Hans Tieffental aus Schlettstadt lebte seit 1433 gleichfalls in Straßburg, nachdem er vorher vielfach außerhalb des Elsaß, besonders in der Schweiz, thätig gewesen war.**) In Basel scheint in jener Zeit Meister Lauwlin, 1425 dort Stubenmeister der Zunft und bis 1446 urkundlich erwähnt, eine große Rolle gespielt zu haben. Im Jahre 1441 war er in der Basler Kartause thätig,

*) Die Illustrationen der Aulendorfer Handschrift sind in Lichtdruck veröffentlicht worden. Andere Exemplare von Richenthals Konzilschronik in den Bibliotheken in Wolfenbüttel und Winterthur und ein unvollständiges in der Hofbibliothek in Wien.

**) Man darf nicht vergessen, wie viele Tafelbilder während der Reformationskämpfe zerstört wurden. Die Toleranz Nürnbergs ward nicht in gleicher Weise in Straßburg, Basel, Zürich geübt. So meldet z. B. Bühelers Chronik auf das Jahr 1529, es haben die Herren von Straßburg erkannt, „daß man alle Altär, taufstein, bilder und crucifix solle in allen Kirchen hinwegbrechen, wie das auch solches geschehen." In Basel wurden nach der gleichen Quelle am 26. Februar 1529 alle Bilder in den Kirchen beseitigt und durch den Henker verbrannt. Vgl. Bulletin de la Societé pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace. IIe serie, XIIIme volume pg. 78.

und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die dortigen Wandbilder, die erst 1860 zerstört wurden, von ihm herrührten. Ihr Stil zeigte eine Mischung realistischer Formensprache und stark ausgeprägter Empfindung für Ruhe und Milde im Ausdruck.*) Ein anderer Meistername ist Lucas Moser von Wil (Weil der Stadt), über den zwar schriftliche Urkunden schweigen, der aber über sich in einem uns erhaltenen hervorragenden Werke berichtet hat. Im Jahre 1431 vollendete er ein Altarwerk für die Kirche von Tiefenbronn, das sich noch wohlerhalten an Ort und Stelle befindet. In Ornamentschrift ruft er, vielleicht in Erinnerung an Konrads von Würzburgs der Kunst Klage aus:

Schrie kunst schrie und klag dich ser
din begert jecz niemen mer.

Dann fügt er hinzu: So o we 1431. Lucas moser maler von wil maister des werx. bit Got vir in. Es ist ein Flügelaltar, der in einen Spitzbogen abschließt. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei die Himmelfahrt der heiligen Magdalena, die beweglichen und die feststehenden Flügel, dann der Spitzbogen gemalte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Magdalena und ihres Bruders Lazarus. Die Predella führt die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen mit dem himmlischen Bräutigam vor. Die der Legende der heiligen Magdalena und des heiligen Lazarus angehörigen Szenen sind: das Gastmahl beim Pharisäer, wo Magdalena die Füße des Herrn salbte (im Spitzbogen), Magdalena und Lazarus zu Schiff auf dem Meer (rechter befestigter Flügel), die erste Nachtruhe derselben nach der Landung bei Marsilia (äußere Seite der beweglichen Flügel), die Kommunion der heiligen Magdalena (linker befestigter Flügel) und endlich der heil. Lazarus im Bischofsgewande und die heilige Magdalena mit dem Silbergefäße (innere Seiten der beweglichen Flügel). Es ist kein Zweifel, daß Lucas Moser auf seiner Wanderung nach Köln gekommen ist; einzelne seiner Frauentypen (besonders in der Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen) und die Magd im Gastmahl erscheinen wie herausgenommen aus Bildern der Schule Meister Wilhelms: die Stirne hoch und rund, die Nase gerade, hochstehende Augenbrauen, voller spitzer Mund, sehr spitzes Kinn. Der Hals ist schlank, die Hände sind durchgängig kräftiger gebildet als bei den alten Kölnern. Daß er aber an Naturgefühl seinen kölnischen Vorbildern weit voraus war, beweisen schon seine durchgebildeten männlichen Figuren (so Lazarus mit der charakteristisch vorstehenden Unterlippe) und auch die heilige Magdalena selbst, besonders in den legendarischen Darstellungen. Wie ganz dem Leben entnommen ist die Gruppe der Schlummernden am Palaste des Königs von Marsilia! Magdalena an die Wand zurückgelehnt, Lazarus kauernd, das Haupt in den Schoß Magdalenas geborgen, dann der heilige Begleiter des Geschwisterpaares mit auf die Hand gestütztem Haupt. Auch in der sorgfältigen Ausführung von Baulichkeiten, in der breiteren Behandlung des Landschaftlichen war er den Kölnern voraus. In dem Bilde, das die heiligen Wanderer auf dem Meere zeigt, ist die im Wellenspiel glitzernde Wasserfläche ganz gut angedeutet; die Ufer zeigen reichen Formenwechsel, die abenteuerlich gestalteten Berge wird man in der Natur allerdings vergeblich suchen. Den Himmel ersetzt selbstverständlich noch der Gold-

*) Vor der Zerstörung wurden von der geschickten Hand Guises Kopien genommen, die im Basler Museum aufbewahrt werden.

grund. Noch schwierigere Aufgaben stellte sich der Künstler in seinen Baulichkeiten. Die dreischiffige Kirche, in welcher die Kommunion der heiligen Magdalena stattfindet, lehnt sich in stumpfem Winkel an das Königsschloß des Mittelbildes; da nun aber der Beschauer durch das Hauptportal Zeuge des Hergangs in der Kirche wird, so waren die perspektivischen Schwierigkeiten nicht gering, die einzelnen Figuren innerhalb und die einzelnen Teile des Baues außerhalb in die richtige Sehlinie zu bringen; ganz ist das dem Künstler auch nicht gelungen, immerhin aber überragte er an Kenntnis der Perspektive seine kölnischen Zeitgenossen. Seine Achtsamkeit auf alle Einzelheiten ging so weit, daß er auch noch die gemalten Fensterscheiben im Seitenschiff nicht vergaß. Auch sonst giebt er Geräte, wie Krüge, Tische, Stühle, sehr genau wieder, und in den Gewändern ist die Textur der Stoffe, Damast, Wolle, sehr bestimmt angedeutet. In der Farbe ist er wärmer als die alten Kölner; sein Fleischton ist braunrötlich mit weißen Lichtern und bräunlichen Schatten, seine Gewandfarben sind hell, haben aber dabei Tiefe und Kraft. Da nichts darauf führt, daß Lucas Moser über Köln hinausgekommen sei, so kann sein vorgeschrittener Realismus, den die Bekanntschaft mit der altkölnischen Schule gezügelt haben mochte, doch nur als Ergebnis heimischer Kunstentwickelung aufgefaßt werden. Ein zweites gesichertes Werk des Lucas Moser ist nicht nachweisbar, doch zeigt noch diesem Meister verwandte Züge ein Flügelaltar in der Gemäldegalerie in Karlsruhe (Nr. 1) mit Christus am Kreuze auf dem Mittelbild, mit den Gestalten von Heiligen auf den Flügeln.

Das früheste Denkmal niederländischen Einflusses auf einen Maler der Bodenseegegend ist ein datiertes, leider namenloses Werk in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 1): die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, oben, aus Wolken hervorragend, der segnende Gott-Vater in einer Engelsglorie. Unten die Inschrift:

Dis ist die legend von sant antonius und ouch von sant paulus anno dm̄ mccccxxxxv.

Die beiden Einsiedler sitzen einander gegenüber, gebräunte, hartknochige Gestalten, die so eingehend individualisiert sind, daß keine Falte und Schwiele der Haut, nicht einmal die Warze an der Wange des Antonius, vergessen ward. Das Merkwürdigste am Bilde aber ist die Landschaft: sie ist kein Phantasiestück, sondern eine Vedute, von dem Maler wohl mit aller Treue der Natur nachgebildet. Der Horizont ist nicht weit, ein Berg, an welchen sich die ziegelgedeckten Häuser eines Dorfes oder Städtchens lehnen, sperrt die Fernsicht ab. Die letzten Häuser schimmern noch durch den Wald, welcher links den ganzen Mittelgrund füllt. Im Mittelgrunde rechts Gefelse, im Vordergrunde ein Holzbrunnen, dessen Wasser eine Lache bildet, links ein größeres stehendes Wasser, das sich bis zum Wald hinzieht. Die kölnische Schule hat noch dreißig bis vierzig Jahre lang keine Landschaft gemalt, welche ein Stück heimischer Erde in so schlichter Naturtreue und dabei doch so stimmungsvoll dargestellt hätte, wie dies hier geschehen ist. Daß auch hier den Luftton Goldgrund vertritt, kann diesen Eindruck nicht abschwächen. Man frägt sich, wo hat der Künstler die Natur so scharf sehen gelernt? der sichere Fingerzeig fehlt nicht. Der Typus Gottes des Vaters und der ihn umgebenden Engel weist unzweideutig auf den Genter Altar hin. Kein Zweifel, dieser oberdeutsche Maler war den Rhein hinunter bis in die

Heimat der van Eycks gewandert, aber er nahm nur Anregungen auf, er wurde kein gedankenloser Nachahmer, und dies wohl nur deshalb, weil er die realistische Grundstimmung schon aus der Heimat in die Fremde mitgebracht hatte. In der Farbe herrschen die neutralen Töne vor — die Hauptmasse ist das Grau der Gewänder der Eremiten —, so daß die Stimmung eine kühle, doch vornehme ist.*)

Ein anderer Oberdeutscher, der auch schon früh den Weg in die Heimat der van Eyck's fand, ist jener „Justus de Allamagna", der 1451 in einem Korridor des Klosters Sta. Maria di Castello in Genua das Wandbild mit der Verkündigung malte. Doch ist sein Talent und seine künstlerische Selbständigkeit nicht so groß gewesen, wie bei dem früher genannten Meister. Sein Werk ist nur eine freie Kopie der Verkündigung auf dem Genter Altar. Wie bei den Eyck's öffnet sich der breite Mittelraum in ein dreiteiliges Fenster, durch welches hier der Blick in eine Hügellandschaft schweift. Die Haltung des Engels und der Maria ist dieselbe wie auf dem Genter Altar, von dort her stammen auch die beiden Prophetengestalten. Das Gesicht der Madonna, von rötlich blonden Flechten umrahmt, ist lieblicher als bei den van Eyck's. Der Mangel eingehenden Naturstudiums dieses Malers zeigt sich aber doch zu deutlich besonders in den wenig durchbildeten Händen und den Füßen des Engels. Künstler, welche am Alten festhielten oder deren schwaches Talent zwischen Altem und Neuem schwankte, fehlten natürlich bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nicht. Ein solcher war z. B. der Maler zweier Altarflügel, welche das Wappen der Stauffenberge tragen und aus der Antoniterpräceptorei in das Museum in Kolmar kamen (Nr. 157—160). Sie sind nicht vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden und zeigen doch noch eine ganz unbehagliche Mischung mittelalterlicher (vielleicht von Köln beeinflußter) Typik und realistischer Naturauffassung. Die erstere ist besonders in der Verkündigung und Geburt Christi vorhanden; als ein Versuch realistischer Durchbildung des Körpers ist der Christus an dem Kreuze (welcher sich auf der Außenseite der jetzt auseinandergesägten Flügel befand) zu würdigen. Aber auch hier sind die Figuren (Maria und Johannes) überschlank, die Modellierung flach, und das knieende Stifterpaar ohne Spur von Bildnismäßigkeit.**)

Seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind es nicht mehr vereinzelte Trümmer der Kunstthätigkeit, aus welchen die Entwickelung der Tafelmalerei am Oberrhein mehr geahnt als herausgelesen werden muß, es sind fest umgrenzte Künstlerpersönlichkeiten, deren Willen und Können in vorhandenen Werken abgeschätzt werden kann. Das

---

*) Eine eingehendere Analyse der Farbe unterbleibt, weil das Bild eine „Auffrischung" durch den so schlecht beleumundeten Aigner erhielt. Die Jahreszahl jedoch ist unverdächtig. Ich habe das Bild zu zwei verschiedenen Zeiten auf das genaueste geprüft; als mir später mitgeteilt wurde, Kenner hätten gefunden, es sei bei der Restauration ein Streif der Tafel, der durch die Jahreszahl ging, herausgeschnitten worden, untersuchten auf meine Bitte Herr Archivdirektor Baumann und Herr Galerie-Inspektor Frank in Donaueschingen nochmals die Tafel auf das sorgfältigste. Das Ergebnis war: „daß die Holztafel, auf der das Bild gemalt ist, nie zusammengesetzt wurde, daß zwar ein Riß durch den ersten x der Jahreszahl geht, dieser aber schon nach etwa $1\frac{1}{2}$' aufhört, daß die Tafel im übrigen ganz intakt ist".

**) Als Mitteltafel des sog. Stauffenberger Altars wird gewöhnlich die großartige Darstellung Mariens mit dem toten Christusleichnam im Schoße bezeichnet; sie steht aber thatsächlich in keiner Beziehung zu den Flügeln und wird später besprochen werden.

reiche Kolmar war der Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit in diesen Gegenden. Im Jahre 1462 sollte St. Martin, die Hauptkirche in Kolmar, einen Hochaltar erhalten; derselbe wurde laut dem noch erhaltenen Vertrag, „Casper Isenman dem moler, burger zu Colmer" in Auftrag gegeben. Ausdrücklich war bedungen, daß das Altarwerk „mit der besten oley varwe" (Ölfarbe) auf Goldgrund gemalt sei. Zwei Jahre waren als Arbeitsfrist gestellt. Kaspar Isenmann war Bürger in Kolmar seit 1436; er starb 1466. Der Altar findet sich nicht mehr an Ort und Stelle, doch Fragmente desselben bewahrt das Museum in Kolmar.*) Diese gehören einem Passionszyklus an und stellen dar: den Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl, den Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Grablegung (in zwei Momenten), die Auferstehung. Die Rückseite der Tafeln zeigt, wenn sie zusammengestellt werden, Reste von lebensgroßen Heiligengestalten: Nikolaus, Katharina, Laurentius. Sie sind in Tempera durchgeführt und dürften auf Gehilfenhände zurückführen. Die Passionsszenen offenbaren einen Künstler, der ganz rückhaltlos der realistischen Strömung sich hingegeben hat. Nicht bloß die Charakteristik zeigt dies, sondern auch die Auffassung des Hergangs. Der Einzug in Jerusalem ist mit burlesken Einzelheiten angefüllt, das Abendmahl ist nicht viel mehr als eine alltägliche Tavernenszene. Ein späterer Niederländer hatte keine wüsteren Apostelexemplare aufgetrieben, als sie hier um den Herrn herumsitzen, und Isenmanns Büttel und Kriegsknechte geben eine Auslese von Karikaturen, die mit denen Leonardos in Wettbewerb treten könnten. Vorstehende Backenknochen, geschwollene Nasen, breite Mäuler, das sind nur so geringfügige Bestandteile dieser Bastardnaturen aus Mensch und Affe, welche der Maler mit augenscheinlicher Vertiefung in anatomische Folgerichtigkeit zu schaffen nicht müde ward. Will er das Böse, Verwerfliche, Lächerliche nicht augenscheinlich darstellen, so haben seine Gestalten allerdings auch dann noch nichts mit Anmut oder gar Schönheit zu thun, aber er vermag, wie in dem Alten zu Häupten Christi in der Kreuzabnahme, bei aller Häßlichkeit, allen Runzeln und Schwielen doch Individualitäten von packender Lebensenergie vorzuführen. Bezeichnend ist es, daß auch Isenmanns Kraft in der Charakteristik der Köpfe sich erschöpft; die anatomischen Kenntnisse, die er in der Modellierung des nackten Christusleichnams zeigt, sind äußerst gering, und der aus dem Grab erstehende Christus leistet in unmöglicher Verdrehung der Beine das Äußerste. Stand Isenmann unter dem Einfluß der niederrheinischen Malerei? Die van Eyckische Technik — denn nur diese kann unter der im Vertrag geforderten Ölmalerei verstanden

*) Auf der Rückseite des Pergaments, welches den Vertrag mit Isenmann enthält, findet sich folgende Aufzeichnung: R. B. Ao. 1720 den lezten Donnerstag octavae corporis x[ti] seindt die beydn eissene Stangen, so den Altar von hinten halten sollen, nach der Procession als die Lüth aus d. Kirche waren, losz wordten hiemit dießer Altar herunter gefallen und zerschmettert und daraufhin der Lettner so das Chor und undere Kirch underschieden abgebrochen. Ich wurde auf diese Mitteilung von dem Direktor des Museums in Kolmar, Herrn E. Fleischhauer, aufmerksam gemacht. Der Altar wurde zersägt, einzelne Teile mochten durch den Sturz zerstört worden oder in Abgang gekommen sein, die erhaltenen wurden einzeln neu umrahmt und erhielten in der Kirche andere Verwendung. Von dort kamen sie in das Museum. Ein Grund an der Zugehörigkeit dieser im Museum vorhandenen Fragmente zu dem Isenmannschen Altar zu zweifeln, ist nicht vorhanden. Der Vertrag mit Isenmann ist abgedruckt im Repertorium für Kunstw. II. S. 152 fg.

werden — muß damals in Kolmar noch wenig geübt worden sein, da sie sonst im Vertrag nicht ausdrücklich bedungen worden wäre; doch in Isenmanns Werkstatt muß sie heimisch gewesen sein. Bedenkt man nun, daß Isenmann seit 1436 als Bürger und Meister in Kolmar ansässig war, eine spätere Wanderung also nicht leicht anzunehmen ist, so wird man kaum anders schließen können, als daß sich Isenmann die so frühe Kenntnis der Eyckschen Technik an der Quelle selbst geholt habe. Bei näherem Zusehen nimmt man auch Formenelemente wahr, welche auf die niederländische Malerei zurückführen; so weisen z. B. die hageren, etwas grobknochigen Frauen und der Johannes in der Grablegung mehr auf niederländische als auf heimische Vorbilder; im ganzen aber bleibt doch Isenmann in dem rauheren, bis zum Burlesken derben Realismus der Heimat stecken, der aus dem geistlichen Schauspiel und den tollen Fastnachts-Mummereien sich seine Modelle holte.

In der Werkstätte Kaspar Isenmanns nun erhielt wahrscheinlich jener Maler seine erste Ausbildung, der der Malerei des Oberrheins eine herrschende Stellung zu erringen bestimmt war, nämlich Martin Schongauer, auch genannt Martin Schön oder Martin Hübsch. Martin Schongauer gehörte seiner Abstammung nach dem verarmten Zweige einer Augsburger Patrizierfamilie an. Sein Vater Kaspar Schongauer war Goldschmied und erwarb in Kolmar 1445 das Bürgerrecht. Martin wurde bald nach der Seßhaftmachung seines Vaters in Kolmar geboren; nicht früher, da er seiner Zeit nicht erst um das Bürgerrecht in Kolmar anzusuchen hatte, sondern dasselbe ihm auf Grund des Rechtes der Eingeborenen zufiel. Er wird wohl als Goldschmiedlehrling in der Werkstatt seines Vaters begonnen haben; seine spätere umfassende Thätigkeit als Kupferstecher läßt dies ebenso schließen, wie auch, daß er einzelne Vorlagen für die Goldschmiedekunst gestochen hat, so z. B. ein spätgotisches Rauchbecken (B. 107) und einen Krummstab (B. 106). Sein Lehrer in der Malerei wird, wie erwähnt ward, Kaspar Isenmann gewesen sein. Darauf weist ebenso die Thatsache, daß Kolmar damals einen angeseheneren Meister als Isenmann nicht besaß, wie auch, daß der künstlerische Einfluß Isenmanns auf Schongauer nie ganz ausgetilgt worden ist. Als Geselle muß Schongauer seine Wanderschaft bis nach den Niederlanden ausgedehnt haben. Ob er noch, wie öfters angenommen wird, bei Rogier van der Weyden selbst gearbeitet habe, ist zweifelhaft, da Rogier bereits 1464 starb; unzweifelhaft aber ist es, daß gerade die Werke dieses Künstlers auf die erste Schaffensperiode Schongauers den stärksten Einfluß übten, daß Schongauer sich nur allmählich diesem Einfluß Rogiers entrang und zu einem selbstständigen Stil sich durcharbeitete. Diese weitere Entwickelung machte Schongauer auf heimatlichem Boden durch; in Kolmar war seine gewiß von zahlreichen Gesellen und Lehrlingen belebte Maler- und Stecherwerkstätte, die in Betrieb blieb, auch wenn ihn umfangreiche Aufträge zu längerem Aufenthalt in nähere oder entferntere Nachbarorte führten. Ende der achtziger Jahre führte ihn auch ein solcher Auftrag nach Breisach; von dort kehrte er nicht mehr nach Kolmar zurück. Er starb in Breisach am 2. Februar 1491. Sein Selbstporträt ist in zwei Kopien erhalten, eine jüngere in der Pinakothek in Siena, eine ältere, von Hans Burckmair, der einige Zeit in der Werkstätte Schongauers arbeitete, herrührend, in der Pinakothek in München (Nr. 220). Das Original führte die Jahreszahl 1483, es zeigte also

den Künstler auf der Höhe des Lebens, zwischen dem fünfunddreißigsten und siebenunddreißigsten Jahre. Ein stattlicher Kopf wendet sich dem Beschauer zu, mit großen braunen Augen, vollem, schöngeschnittenem Mund, etwas stumpfer Nase, kräftigem, vorgewölbtem Kinn. Der Kopf ist mit barettförmiger schwarzer Mütze bedeckt, die zu dem pelzgefütterten Rock über schwarzem Unterkleid gut steht.*) Wimpheling, der kurz nach dem Tode Schongauers schrieb, rühmt von dem Künstler, daß seine Bilder (Depictae tabulae) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Orten der Welt infolge ihrer hohen Kunststufe ausgeführt worden seien (Epitome rer. Germ. c. 68). Man wird nicht irre gehen in der Annahme, daß die pomphafte Rede des Humanisten hier das, was von Schongauers Stichen galt, auch auf dessen Gemälde übertrug. In keinem Fall aber darf die Thätigkeit Schongauers als Maler zu gering angeschlagen und wohl gar die wenigen erhaltenen Gemälde als die wirkliche Summe seiner Thätigkeit als Maler betrachtet werden. Die Reformation und die Revolution, welche unter den kirchlichen Kunstwerken des Elsasses so gründlich aufräumte, läßt eine solche Annahme schon nicht zu. Das ändert dann freilich an der Thatsache nichts, daß heute der künstlerische Entwickelungsgang Schongauers aus seinen Stichen herausgelesen werden muß, daß die Gemälde dagegen nur ganz sprungweise seine Entwickelung skizzieren.**) Die Jugendperiode des Künstlers vertritt sein am besten beglaubigtes Werk, die Madonna im Rosenhag in St. Martin in Kolmar von 1473. Maria, überlebensgroß, sitzt in einer von bunten Vögeln belebten Rosenhecke, sie ist mit einem roten Untergewand und einem roten Mantel bekleidet; das Christuskind, das sie hält, legt seinen Arm durch die reichen blonden Haarflechten hindurch um den Hals Marias. Engel halten die goldne Krone über ihrem Haupt. Hinter der Rosenhecke ist Goldgrund. Der Einfluß Rogiers kann in diesem Werke nicht verkannt werden. Nicht bloß daß der Typus Rogiers von dem jungen Schongauer hier mit aller Treue nachgebildet wurde, auch die mageren eckigen Formen des Niederländers zeigen sowol Mutter als Kind. An sicherer Zeichnung, an Harmonie und Kraft der Farbe kommt Schongauer seinem Vorbild allerdings nicht gleich, aber an Tiefe der Empfindung, die hier durch einen Zug von Schwermut, der in den Augen Marias liegt, noch ergreifender wirkt, war er ihm voraus.***)

*) Auf der Rückseite des Münchener Bildes findet sich ein stark beschädigter Zettel mit folgender Inschrift:

Martin Schongauer genent hippsch martin von wegen seiner kunst geborn zu kolmar aber von seinen Eltern ain augspurger bur(ger) des geschlechts u. s. w. Lichtdruckfacsimile des Porträts und der Inschrift in: Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II. Taf. XII.

Über Schongauers Todesjahr vergl. D. Burckhardts Dissertation: Schongauer und seine Schule am Oberrhein.

**) Die eingehendere Darlegung des Entwickelungsganges Schongauers muß deshalb auch der Gesch. des Kupferstichs vorbehalten bleiben.

***) Abbildung in Lichtdruck, Kraus a. O. II. Taf. 3. Prof. Sepp in München besitzt eine Kopie der Madonna im Rosenhag, die Ende des 16. Jahrhunderts von einem Niederländer oder doch niederländisch geschulten Maler angefertigt worden sein dürfte. Man sieht auf der Sepp'schen Kopie, daß die abgeschnittenen Teile des Kolmarer Bildes die Taube des heiligen Geistes und den segnenden Gott-Vater enthielten.



Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag.

Colmar, Münster (St. Martin).

In diese Periode fällt auch ein kleines Bildchen in der Louvre-Sammlung; hier sitzt die Maria auf einer Steinbank und reicht dem Kinde die Brust. Etwas später muß jene Passionsfolge entstanden sein, die aus der Dominikanerkirche in Kolmar in das dortige



Martin Schongauer: Grablegung. Kolmar.

Museum kam (Nr. 115—130). Sie besteht aus sechzehn Tafeln, die von dem Abendmahl bis zur Ausgießung des heiligen Geistes reichen. Acht Tafeln davon enthalten auf der Rückseite Szenen aus dem Leben Mariens. Mit der gestochenen Passion Schongauers hat der Gemäldecyklus keinen anderen Zusammenhang, als den, welchen

der gleiche Gegenstand mit sich bringt. Die einzelnen Motive sind selbständig gestaltet, und weisen auch dann auf die gereifte Einsicht eines tüchtigen Künstlers, wenn die Ausführung eine minder sichere Hand verrät. Das gilt gleich vom ersten Bild der Folge, vom Einzug, wo die edle Gestalt Christi, die markigen Typen der Apostel, der entzückend anmutige Knabe mit dem Palmzweige unten am Thore von Jerusalem auf eine sichere Künstlerhand weisen; im „Ölberg“ verrät den Meister die prächtige Gruppe der schlafenden Jünger, die Energie der Andacht bei Christus, die reiche, sorgfältig durchgeführte Landschaft. In der Gefangennahme steht die seelenvolle Schönheit Christi in scharfem Gegensatz zur burlesken Derbheit der Charakteristik der Häscher. In der „Kreuzschleppung“ tritt die Gestalt Christi noch bedeutender in ihrem Adel hervor als in dem entsprechenden Blatt der gestochenen Passion (B. 16), wie überhaupt die Linien der Komposition hier ruhiger, einfacher als dort sind. Welcher oberrheinische Künstler außer Schongauer wäre dann im stande gewesen, so viel Tiefe der Empfindung, solche Energie des Ausdrucks derselben mit einer so gemessenen edlen Linienführung, so kunstvollem Aufbau der Gruppe zu verbinden, wie dies in der „Grablegung“ der Fall ist. Und wie weich und edel ist hier der Leichnam Christi modelliert! In der „Vorhölle“ kann das halbwüchsige Engelspaar, das die Schleppe des Mantels Christi trägt, mit den anmutigen Himmelsbewohnern des Meisters von Liesborn wetteifern. Endlich, in der Darstellung des zweifelnden Thomas, welche feine Seelenmalerei: Thomas, ganz leidenschaftliche Sehnsucht, seinen Zweifel widerlegt zu finden, Christus mit der Miene liebender Trauer über den Jünger! Wirklich schwach ist nur die „Kreuzabnahme“ — der Ausdruck der Empfindung ist hier lahm, bei Magdalena von widerlicher Geziertheit. Die Bilder auf den Rückseiten der Passionstafeln haben sehr gelitten; einzelne — wie die allegorische Darstellung der unbefleckten Jungfrauenschaft Marias — weisen in ihrer Komposition mit Sicherheit auf Schongauer selbst. Die Passion ist ganz in Öl gemalt; wo landschaftliche Hintergründe, wurde der Goldton für die Luft beibehalten. Die Ausführung ist ungleichmäßig; der heutige Eindruck ist aber doch vielfach durch die ungeschickte Übermalung bestimmt. Immerhin bleibt die Thatsache bestehen, daß in mehreren Darstellungen die Ausführung hinter dem Entwurf zurückgeblieben sei, daß wenig geschulte Gesellenhände mit thätig gewesen, und daß die Hand des Meisters nicht immer gleich energisch nachgearbeitet habe. Diesen Cyklus aber wegen solcher Ungleichmäßigkeit aus der Liste der Werke Schongauers streichen zu wollen, hieße ebenso die künstlerische Art Schongauers, wie das System der damaligen Arbeitsführung in Künstlerwerkstätten verkennen. Rogiers Einfluß tritt in der gemalten Passion schon stark zurück, er läßt sich in bestimmten Einzelheiten kaum mehr greifen, mehr dagegen macht sich das heimische Element breit. Die Häscher, Büttel, Knechte können ihre Blutsverwandtschaft mit dem verlotterten Gesindel, das sich in Isenmanns Passionsszenen herumtreibt, nicht verleugnen (ein in der Werkstätte Isenmanns gebildeter Gehilfe, der aber in nichts über Isenmann hinauskam, malte Christus im Tempel auf der Rückseite eines der Passionsbilder), doch hat Schongauer die Lust an der Karikatur zum mindesten bei der gemalten Passion etwas gedämpft, bei aller Häßlichkeit, die er zu Hilfe rief, um das Böse und Gemeine zum Ausdruck zu bringen, die Grenze nie überschritten, wo im anatomischen Sinne die Mißgeburt beginnt, wie dies bei Isenmann öfters der Fall ist. Und um wie viel

sein Realismus über Isenmann hinaus, aber auch über die gleichzeitigen Kölner hinaus, schon damals geläutert war, beweisen seine Apostelcharaktere, beweist vor allem sein Christus, der auch in der höchsten Energie des Leidens die ihm eigenen Züge bewahrt: Milde ohne Weichlichkeit, Würde verbunden mit Anmut, geistige Hoheit; erst Dürer stellte ein Christusideal hin, welches, wenn auch nicht ergreifenderer doch erhabenerer Art gewesen ist.

Schongauer blieb auf der Stelle, auf welcher ihn die Passion zeigte, nicht lange stehen; die Kunst der Zeitgenossen konnte ihm nur Anregungen geben, nicht mehr, auch dem Bann des Mächtigsten entrang er sich, wie dies sein Verhältnis zu Rogier zeigt, seine eigentliche Lehrmeisterin war die Natur. Da lockte ihn aber viel weniger das Ungewöhnliche, Regelwidrige, als das Normale; für jede Erscheinung des Lebens war sein Auge offen, man nehme z. B. jene aus des Künstlers Jugend herrührende, reizende Handzeichnung, welche ein Mädchen darstellt, das das Feuer anfacht, oder den Stich: der Gang zum Markte (B. 88).*) Dieser Verkehr mit der Wirklichkeit war bei Schongauer durch angebornen Sinn für Maß und Schönheit geregelt, kein Wunder deshalb, daß sein Realismus, ohne an Lebensenergie zu verlieren, der Anmut nicht feindlich in den Weg sich stellte. So lag auch jetzt der Fortschritt in Schongauers Entwickelung in Schmeidigung der Formen, in größerer Gemessenheit des Ausdrucks. Der Gesichtstypus seiner weiblichen Gestalten ist ein feines Oval geworden, die früher nach Rogiers Vorbild oben vorspringende Stirn ist verschwunden, die Backenknochen sind minder kräftig entwickelt, die Nase ist feiner, der Mund zierlicher, ein Ausdruck weiblicher Milde ist den Köpfen eigen. Die Körper sind schlank und biegsam, doch behalten sie die früheren hageren, etwas eckigen Formen. Am besten kann man diese Fortentwickelung in den Stichen dieser Periode verfolgen, doch fehlt auch ein Denkmal der Tafelmalerei aus dieser Zeit nicht. Es sind dies zwei Altarflügel, die wahrscheinlich einen Schrein, der eine holzgeschnitzte Madonna enthielt, schlossen. Die äußere Seite der beiden Flügel zeigt die Verkündigung, die innere die Anbetung des Kindes durch Maria und den heiligen Abt Antonius. Vor Antonius kniet der Donator mit dem Wappen der Orliac, ein Orliac war 1466—1490 Präzeptor von Isenheim; dessen Nachfolger im Amte Guersi ließ dann, wohl gelegentlich einer Restauration, oder was wahrscheinlicher, bei Herstellung der Holzschnitzerei im Schrein, sein Wappen auf dem Bilde der Anbetung anbringen. Daß die gleiche Hand sämtliche Malereien dieser Altarflügel ausführte, ist zweifellos, und ebenso läßt sich an keinen anderen Künstler als an Schongauer selbst als Meister denken. Die Maria in der Verkündigung gemahnt noch in ihrem Typus an die Madonna im Rosenhag, aber der Engel ist von freier Schönheit. Die Maria in der Anbetung wendet uns ein Gesicht zu, das nicht bloß durch regelmäßigere Formen, sondern auch durch Lieblichkeit und Milde im Ausdruck die Madonna im Rosenhag übertrifft. Der heilige Antonius ist eine mächtige Gestalt mit charaktervollem Kopf und merkwürdig sorgfältig und doch ohne Kleinlichkeit modellierten

*) Erstere Federzeichnung befindet sich im British Museum, sie wurde von Sidney Colvin im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen veröffentlicht (1885) S. 69 fg.; auch wenn die Jahreszahl später darauf gesetzt sein sollte, weist die Zeichnung selbst zweifellos auf die Jugendperiode des Künstlers.

Händen — wohl geeignet, daß Grünewald, als er später für die gleiche Kirche sein Hauptwerk schuf, sich daran begeistern konnte. Nur die malerische Behandlung ist nicht breiter geworden; der Zeichner war bei Schongauer immer größer als der Maler — begreiflich bei einem Künstler, der in so hervorragender Weise auf dem Gebiete der Stichtechnik sich bethätigte. Die Zeugnisse der weiteren Entwickelung Schongauers bieten nun fast ausschließlich seine Stiche. So sehr wie Schongauer streifte kein zweiter zeitgenössischer Künstler dem Realismus alle Herbheit ab. Diese feinen biegsamen Gestalten heiliger Frauen und Jungfrauen erinnern an die Idealgestalten des vierzehnten Jahrhunderts, aber in diese Formen ist doch das Ergebnis rastlosen Naturstudiums geborgen. Fest und sicher sind die Glieder aneinander gefügt, die Hände sind zwar noch immer zu mager, aber sie sind tüchtig durchgearbeitet, die Gelenke in richtiger Weise angegeben. Das oval gerundete Gesicht hat im Vergleich zu früher noch mehr an Regelmäßigkeit gewonnen, ohne daß der Eindruck schlichter Natürlichkeit mangelte. Nur die Gewandung macht sich nicht ganz von der Unsitte überladenen Gefältels frei, bringt nicht immer zu jener Einfachheit durch, welche den jüngeren Zeitgenossen Zeitblom auszeichnete. Die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—88) bildet schon den Übergang zu diesem Höhepunkt Schongauerscher Entwickelung; die entzückend schöne Idealfigur der heil. Agnes (B. 62), die Wappenfolge (B. 96—105), der thronende Christus und Maria (B. 71) geben eine Andeutung dessen, was Schongauer auf der Höhe selbst leistete. Von Tafelbildern weisen nur zwei auf die künstlerischen Erfolge Schongauers in dieser Periode hin: zwei kleine Bildchen, jedes die heilige Familie darstellend, das eine in der Pinakothek in München (Nr. 174), das andere in der kais. Galerie in Wien (Nr. 1683). In dem Münchner Bildchen sitzt Maria auf einer Rasenbank und hält das Kind auf dem Schoße, dem sie eine Blume reicht, Joseph steht weiter rückwärts im Stall; im Wiener Bildchen sitzt Maria im Inneren des Stalls und reicht dem Kind, das auf ihrem Schoße steht, eine Beere, die sie von einer Weintraube abgelöst hat. Als Maler hat Schongauer nie mehr geleistet als in dem Münchner Bildchen. So fein und sorgsam die Formen durchgearbeitet sind, so achtsam der Natur in kleinsten Dingen Rechnung getragen, ist hier doch wirklich koloristische Stimmung vorhanden. Die Dämmerung des Abends, die über der Landschaft liegt (natürlicher Himmel!), mildert die Kraft der Lokalfarben und faßt die hellsten Töne — das kräftige Rot des Unterkleides und des Mantels der Maria, dann des Tuches, das Josephs Kopf umwickelt und auf die Schultern fällt, und das satte Blau des Rockes Josephs — zu einem milden Akkord zusammen.*)

Die letzten Lebensjahre Schongauers waren der Malerei gewidmet, denn Aufträge zur Herstellung von Altarbildern riefen ihn wohl nach Breisach und hielten

*) Von mehreren wird eine kleine Madonna, früher im Besitze von Gontard, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., Schongauer zugewiesen (Repert. f. KW. VII. S. 44), von Woltmann ein Madonnenbildchen, das aus dem Besitze von Klinkosch in Wien in den von Edmund Rothschild in Paris kam (Woltmann-Wörmann, Gesch. d. Malerei II. S. 108); ich kann in dem erstgenannten Bildchen die Hand Schongauers nicht mit Bestimmtheit erkennen, das Bildchen bei Rothschild sah ich nie, muß mich also des Versuches, dieses in die Entwickelung Schongauers einzureihen, enthalten.

ihn dort fest. Wir wissen, daß dort am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Lettner des Münsters drei neue Altäre aufgestellt wurden; waren sie Schongauers Werk oder doch von ihm begonnen worden? Man muß die Antwort schuldig bleiben, sie gingen wie vieles andere bei dem Brande des Münsters am Ende des vorigen Jahrhunderts zu Grunde.

Schongauer war an Umfang der Phantasie, an Reichtum gestaltender Kraft ein echter Vorfahre Dürers; nur der grübelnde Tiefsinn des eigentlichen Verkünders deutscher Renaissance, der bei diesem sowohl der Auffassung der Stoffe wie der Entwickelung der Form zu gute kam, fehlte ihm. Wie reich ist der Stoffkreis, an den sich seine Gestaltung wagt; das Phantastische mangelt darin so wenig (Versuchung des heiligen Antonius B. 47) wie die dem Leben der Zeit unmittelbar entlehnten Motive. Gleich reich ist die Leiter von Stimmungen, die er beherrscht; wie entzückend malt er in naivem Legendenton die Poesie des heiligen Familienlebens (Ruhe auf der Flucht, B. 7), welch reiche Lyrik steht ihm zu Gebote bei Schilderung mitleidender Liebe, und welche dramatische Kraft und Regsamkeit ist ihm eigen in Vorführung großer biblischer Hergänge, z. B. in dem berühmten Blatt der Kreuztragung (B. 21). Entsprechend reich war seine Formensprache, welche an Derbheit mit dem populären Realismus der Volksschauspiele wetteiferte, und die wieder bis zum Ausdruck zartester Anmut sich schmeidigen konnte. Ein Künstler, der die Natur so zu meistern wußte, der innerlich so voll von Figuren war, mußte auf die Zeitgenossen einen mächtigen Einfluß gewinnen. Kein Wunder deshalb, daß Schongauers Kunstweise die Gegenden des Oberrheins mit der Schweiz so lange beherrschte, bis sie durch den Einfluß eines noch Mächtigeren, nämlich Dürers, verdrängt ward. Zunächst blieb auch noch Kolmar der Stützpunkt dieses Einflusses, da Martins Bruder Ludwig, der vorher namentlich in Ulm (er erhielt dort 1479 das Bürgerrecht) und Augsburg (er wurde dort 1486 Bürger) gewirkt hatte, die Werkstatt im Betrieb erhielt und deren Leitung übernahm. Von Ludwigs Werken der Tafelmalerei läßt sich nicht eines mit Bestimmtheit nachweisen, und doch muß diese schon vor Übernahme der Kolmarer Werkstätte eine umfangreiche gewesen sein (in Augsburg nahm er Lehrlinge auf 1486, 1488, 1490); es wäre ja möglich, daß die vier Altarblätter, welche aus der Kirche des Dorfes Knoringen in den Augsburger Dom kamen, auf seine Hand zurückgehen. Sie stellen vier Szenen aus dem Marienleben: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod Mariens und Krönung Mariens dar. Die Augsburgische Kunstweise ist hier nicht frei von Schongauerschen Einflüssen, zum mindesten ist die Maria in der Geburt von Schongauerscher Art. Die Farbe ist viel kräftiger, bunter, als bei Schongauer, und weist eben auf einen Vertreter der eigentlich schwäbischen Schule. Ludwig Schongauer würde durch seine Person diese Berührung Kolmarer und Augsburger Kunstweise erklären. Auch die zahlreichen eigentlichen Schulbilder bleiben namenlos. Man kann Gruppen nachweisen, welche den einzelnen Stilperioden Schongauers näher oder ferner stehen, aber authentische Namen aus des Meisters Gehilfenschar bleiben verschwiegen.*) In den Kirchen des Elsaß ist manches erhalten, anderes befindet sich in

*) Den Versuch, die Werke der Schule Schongauers nach Gruppen zu ordnen, welche den einzelnen Stilperioden des Meisters entsprechen, siehe bei D. Burckhardt a. O.

öffentlichen Sammlungen, so besonders in denen von Kolmar, Basel, Sigmaringen, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz. Von Kirchen sind es namentlich Alt St. Peter in Straßburg, die Spitalkirche in Kolmar, die Spitalkapelle in Oberehnheim, die Kirche in Bühl, welche zweifellose Leistungen der Schongauerschule besitzen. Das sogenannte Schongaueraltärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters von 1484 mit vier Passionsszenen (nach Stichen Schongauers) gehört, wie auch die Färbung zeigt, der unmittelbaren Schule Schongauers an. Hervorgehoben seien auch zwei Altarflügel im Besitz der Familie Burckhardt-Thurneisen in Basel mit Szenen aus dem Leben der heil. Juliana auf den inneren und den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten. Auf Schongauer selbst können zwar diese Arbeiten nicht zurückgeführt werden, doch die Milde und Weichheit, der poetische Reiz der Juliana und der Engelsgestalt weisen auf einen Künstler, der nicht bloß äußerlich zur Gefolgschaft Schongauers gehörte, sondern auch etwas von dessen Geist besaß.

Unabhängig von Schongauer hielt sich nur jener Maler, der ca. 1470 die Maria unter dem Kreuze mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Schoße für die Pfarrkirche zu Isenheim malte, die von dort in das Museum in Kolmar kam (Nr. 161). Monumentaler Aufbau der Komposition, plastische Herausarbeitung der Formen, mächtige Empfindung, die sich aber ohne Heftigkeit äußert, weisen viel eher auf einen Maler, der von norditalienischer Kunst seine Anregungen erhalten hatte, als auf einen Nachfolger der Niederländer. In der Zeichnung des nackten Christusleichnams zeigt der Künstler zwar kein besseres anatomisches Verständnis, als es den übrigen deutschen Zeitgenossen eigen war, aber es deutet doch auf eine für jene Zeit nicht gewöhnliche Meisterschaft über die Natur, wie Schönheit der Formen und wahrer Ausdruck tiefer Empfindung im Antlitz der Maria in Übereinstimmung gebracht wurden. Auch die Farbe mit ihrem kühlen Gesamtton, den feinen grauen Schatten im Fleische haben mit den malerischen Grundsätzen der Niederländer und der unter ihrem Einfluß stehenden Deutschen nichts gemein.

Weiter östlich waren Ulm und Augsburg Hauptorte der schwäbischen Malerschule. Das ganze Mittelalter hindurch hatte Schwaben in Kunst und Dichtung erfolgreich den Wettbewerb mit den übrigen Landschaften aufgenommen. Auch Ulm nahm eine hervorragende Stellung bei diesem Wettbewerb ein. Im Jahre 1377 begann der Bau des Münsters; das konnte nur geeignet sein, in der Heimat selbst künstlerische Kräfte zu wecken und aus der Fremde heranzuziehen. An so einer Bauhütte fanden ja nicht bloß Bauleute, sondern auch Bildner und Maler reiche Beschäftigung. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fehlt auch bereits der Meister nicht, welcher so viel Begabung und künstlerische Individualität besaß, daß er der Gründer einer Lokalschule werden konnte: es ist dies Hans Schüchlin. Sein Geburtsjahr wird nahe um 1440 angesetzt werden können, da er 1469 bereits ein bekannter Meister war, dem die Herren von Gemmingen für ihre Begräbniskirche in Tiefenbronn den Hochaltar in Auftrag gaben. Man hört dann noch von ihm, daß er 1495 ein Altargemälde für die Mauritiuskirche in Lorch und früher noch gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche in Münster bei Augsburg einen Flügelaltar lieferte. Im Jahre 1493 war er Mitglied und Ältester der 1473 gegründeten Lucasbrüderschaft bei den

Wengen gewesen, daß er 1497 bis 1502 Kirchbaupfleger des dortigen Münsters war und 1505 dort verstarb. Nach den Würden und Ämtern zu schließen, die er in seiner Vaterstadt bekleidete, muß er dort großes Ansehen genossen haben. Nicht mit Unrecht, wie das Werk, auf welches hauptsächlich die Würdigung Schüchlins angewiesen ist, der Hochaltar in Tiefenbronn, beweist. Bei geschlossenen Flügeln erblickt man vier Szenen aus dem Leben Mariens: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Die Staffel zeigt das Brustbild Christi mit den Insignien Gottes des Vaters, Tiara und Weltkugel, in der Mitte der Apostel. Öffnet man die Flügel, so wird im Schrein die Abnahme Christi vom Kreuz und Christi Leichnam im Schoße Mariens in Holzschnitzerei sichtbar, während auf den Flügeln die Verspottung Christi, die Kreuzschleppung, die Grablegung und die Auferstehung dargestellt sind. Der Opfertod Christi am Kreuz ist wieder in Holzschnitzerei ausgeführt, und zwar als Abschluß des Altars oberhalb des Schreins. Auch die Rückseite des Schreins ist bemalt: der Staffel entsprechend die Brustbilder von vier Kirchenvätern, dann an der Wand sechs überlebensgroße Heiligen-Gestalten, die aber zur Charakteristik des Meisters nichts beitragen, da sie schwache Arbeiten von Gehilfenhänden sind. Als eine künstlerische Persönlichkeit von scharf ausgesprochener Eigenart erweist sich Schüchlin in diesem Werke nicht, aber die normale Entwickelung der deutschen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert hat an ihm einen ihrer tüchtigsten Vertreter. Für die Anregungen, die er erfahren, fehlen in dieser Leistung die Andeutungen nicht. Auf die Bekanntschaft mit der kölnischen und niederländischen Schule deuten ebenso die Darstellungen aus dem Marienleben, wie die Passionsszenen. Aber er stand doch nicht ohne eigene Richtung diesen Einflüssen gegenüber; weder das ungestüme Pathos Rogiers, noch der ungeklärte, derbe Realismus des Meisters der Lyversbergschen Passion fanden in ihm einen Nachahmer. Eher ist Locheners Einwirkung zu erweisen, und in viel schärferem Maße die abgeklärte Ruhe des Dierick Bouts. Es gebricht ihm nicht an echter Empfindung, nur bewahrt er eine gewisse Milde im Ausdruck derselben, wie die Grablegung beweist. Auch seine Charakteristik erhält sich eine Mitteltemperatur. Sein Typus Christi steht an Idealität zweifellos erheblich unter dem Schongauers zurück, dafür besitzen aber auch noch seine Schergen das Normale der Bildung im höheren Maße als bei Schongauer. Im Vergleich zu Wolgemuth ist er gründlicher, ernster; das merkt man besonders an seinen Frauengestalten, die durchaus Individuen sind, nichts von dem Puppenhaften haben, das öfters bei den Frauen in Wolgemuths Bildern stören wird. Bezeichnend für den Frauentypus Schüchlins sind die großen runden Augen, das streng Symmetrische der Bogen der Augenlider und der Augenbrauen. Auch die Behandlung des Nackten zeugt für die ernste, doch nicht aufdringliche Art Schüchlins zu charakterisieren: der Christusleichnam ist gleichmäßig modelliert und von einer im ganzen tüchtigen anatomischen Durchbildung. In der Gewandbehandlung ist Schüchlin allen oberdeutschen Zeitgenossen an klarer einfacher Anordnung der Motive, an großem und freiem Wurf der Falten voraus; Zeitblom brauchte hierin nur an ihn anzuknüpfen. Für das hochentwickelte Raumgefühl des Künstlers giebt die Stube, in der die Verkündigung vor sich geht, und die Landschaft in dem Bilde der Anbetung der Könige genügend Zeugnis. Bei den dort ausgeführten Baulichkeiten

wendet Schüchlin nie den Spitzbogen, sondern nur den Rundbogen, öfters überhöht, an. Seine praktische Kenntnis der Perspektive bewährt der Künstler besonders in der Kreuzschleppung, wo man von dem höher gelegenen Wege aus in die Straßen und Höfe der Stadt hineinsieht. Auf den Außenseiten der Flügel hat die Landschaft schon durchaus natürlichen Himmel erhalten, während auf den inneren Seiten der feierlichen Wirkung zuliebe die natürliche Farbe des Himmels durch den Goldgrund ersetzt ist. Das Kolorit im ganzen ist kräftig, ohne bunt zu sein, das Inkarnat hat bei den älteren Männern einen bräunlichen, bei den Frauen und jungen Männern einen hellen, rein rötlichen Ton mit grauem Schatten*). Das Altarwerk in Tiefenbronn hat Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht; nichts ehrender für Schüchlin, als daß auch Schongauer Erinnerungen davon verwertete. Die Grablegung in der gemalten Schongauerschen Passion stimmt so sehr mit der Schüchlinschen in der Komposition überein, daß man auf bloßen Zufall dies nicht zurückführen kann. Ebenso hat Schongauer aus der Kreuzschleppung Schüchlins die Gruppe der leidenden Frauen mit Johannes in seinen großen Stich der Kreuzschleppung herübergenommen und ihnen die gleiche Stelle wie jener, im Mittelgrund, in dem Thalweg zwischen den beiden Höhenzügen, zugewiesen. Ein zweites durch Inschrift sicher gestelltes Werk des Schüchlin war vor seiner völligen Übermalung der Flügelaltar, welchen der Künstler gemeinsam mit Zeitblom für die Kirche im Dorfe Münster bei Augsburg malte. Das Werk, das sich jetzt in der Nationalgalerie in Pest (Nr. 185) befindet, stellt im Mittelbilde Maria mit dem Kinde (auf Goldgrund), auf den Flügeln je drei Heilige — Augustinus, Johannes d. T., Bartholomäus, Florian, Johannes d. E., Sebastian — dar. Von nicht mehr urkundlich gesicherten, doch stilistisch auf Schüchlin weisenden Arbeiten seien genannt: eine große Kreuzigung in St. Georg in Dünkelsbühl (der Gekreuzigte in Holz geschnitzt), wahrscheinlich früher als das Tiefenbronner Werk, noch etwas hart in der Modellierung, besonders der Gewandung, aber gehalten und edel in der Bewegung, auch besonders innig im Ausdruck der Empfindung; ferner eine Beweinung Christi auf Schloß Meffersdorf in Schlesien von 1483 und endlich eine Grablegung in der Galerie in Bamberg (No. 10).

Schüchlins hervorragender Schüler ist Bartholme Zeitblom gewesen; so lautet die Überlieferung, die durch geschichtliche Thatsachen und durch stilistische Analogien gestützt wird. Das Geburtsjahr Zeitbloms ist unbekannt; es dürfte zwischen 1450 und 1455 anzusetzen sein. Da er sich nämlich erst 1483 verheiratete und zwar mit der Tochter Schüchlins und ferner erst seit 1484 in den Ulmer Bürgerbüchern erscheint, also wohl auch nicht viele Jahre früher das Meisterrecht erlangt hat, so wäre es unzulässig sein Geburtsjahr unter 1450 herabzusetzen.**) Im Jahre 1487 befand er sich mit seiner jungen Gattin in Kirchheim, wo beide sich den durch Graf Eberhard den

*) Rückwärts findet sich die Inschrift: Im MCCCCLXVIIII Jare ward dissi Daffel uff gesetz uñ gantz ufs gema uff sant Stefās tag des bapst uñ gemacht ze ulm vō hannsē schuchlin maler. In Anfang der sechziger Jahre wurde sie trefflich restauriert.

**) Selbst wenn die als Jugendwerke zu besprechenden Stuttgarter Tafeln wirklich zu dem Altarwerk gehörten, von dem die Predella sich noch an Ort und Stelle in der Kirche von Kilchberg befindet, so datierte das älteste bekannte Werk Zeitbloms von 1478: denn so lautet das Datum auf der Staffel, nicht aber 1473, wie sich öfter angegeben findet.

Jüngeren hart bedrängten Nonnen des Klosters St. Johann b. T. durch heimliches Zutragen von Speise hilfreich erwiesen. Neben seinem Schwiegervater erscheint Bartholme Zeitblom 1499 als Abgeordneter der Lucasbrüderschaft zu den Wengen;



H. Schüchlin: Grablegung. Aus dem Altarwerk in Tiefenbronn.

gegen 1517 muß er gestorben sein, da im Bürgerverzeichnisse in diesem Jahre sein Name zum letztenmale sich verzeichnet findet. Der Münsterer Altar war vielleicht die früheste künstlerische Leistung des Meister Zeitblom; da aber hier sein Anteil nicht mehr umgrenzt werden kann, so müssen die angeblich aus der Kirche von Kilchberg bei

Tübingen stammenden Altarflügel im Stuttgarter Museum (Nr. 423, 429, 440, 444) mit den fast lebensgroßen Gestalten der Heiligen Georg, Florian, Johannes d. T. und Margaretha allein die Kenntnis der ersten Stilperiode des Künstlers vermitteln. Margaretha und Florian stehen hinter roten Teppichen, die sich von blauem Grund abheben, Georg und Johannes hinter grünen Teppichen. Die Köpfe haben noch ziemlich rundliche Formen, die Haltung ist steif (z. B. Georg), die Armbewegung des Johannes hölzern. Die Gewandbehandlung hat sich von dem künstlerischen Tagesgeschmack — gehäuftes scharfbrüchiges Gefältel — noch nicht befreit. Die Farben sind hell und kräftig, aber nicht ganz harmonisch gestimmt. Kurz alles deutet noch auf die Befangenheit eines Künstlers, der noch in den Anfängen seiner Entwickelung steht. Aber auch die Tüchtigkeit des Meisters kündet sich schon an in der Sicherheit der Zeichnung, in der soliden Charakteristik der nachdenklichen Köpfe*). In naher Beziehung zu diesen Kilchberger Flügeln stehen vier kleinere Tafeln, von welchen zwei mit dem heil. Georg und dem heil. Valentin sich im Stuttgarter Museum (Nr. 424 und 425) und zwei andere mit dem heil. Florian und dem heil. Antonius in der Pinakothek in München (Nr. 180 und 181) befinden. Der heilige Georg und der heil. Florian sind nur kleinere Wiederholungen des Kilchberger Flügels. Ein kleiner Flügelaltar im National-Museum zu München (S. IX. Nr. 27; die Staffel gehört nicht zu dem Altar) mit Maria zwischen zwei Bischöfen auf dem Mittelbilde, dem heiligen Sebastian und heil. Rochus auf den inneren Seiten, dem heiligen Nikolaus und heil. Joseph (?) auf den äußeren Seiten der Flügel, ist schon vorgeschrittener. Maria zeigt bereits den entwickelten Frauentypus Zeitbloms: ein etwas hageres Gesichtchen mit schmalem Kinn, fein geschnittenem Mund (bei älteren Frauen ist die Unterlippe gewöhnlich etwas schmaler als die Oberlippe gebildet), die Oberlippe in der Mitte mit feinem Zäpfchen, sanften mandelförmigen Augen mit niedrig stehenden Brauen, länglicher Nase, nicht zu hoher Stirn, umrahmt von reichen, weichen, blonden Haaren, die wie etwas angefeuchtet, in Strähnen sich auf die Schultern legen. Das älteste datierte Werk Zeitbloms stammt aus dem Jahre 1488. Es ist der im Auftrag des Bischofs Friedrich von Zollern zu Augsburg für die Wallfahrtskirche von Hausen gestiftete Altar, welcher jetzt in der Altertümer-Sammlung in Stuttgart aufgestellt ist. Auch hier haben nur die Flügel Malereien erhalten (der Schrein zeigt in Holzschnitzerei die heil. Maria mit dem Kinde, die Heiligen Ulrich und Konrad): auf den äußeren Seiten eine Darstellung des Ölbergs, auf den inneren die Heiligen Nikolaus und Franciscus. Die Gruppe der Jünger auf dem Ölberg weist Linien einer fast idealen Schönheit auf, Franciscus und Nikolaus dagegen sind Charaktere, welche an Ernst der Durchbildung, Gemessenheit der Haltung nur wenig mehr hinter den Meisterleistungen Zeitbloms

*) Die Tafeln stammen aus dem Besitze des Obertribunalprokurators Abel; dieser versicherte Harzen, daß sie nicht aus der Dorfkirche von Kilchberg kämen (vergl. Naumann's Archiv f. zeichnende Kunst VI. S. 12); aus der Schloßkapelle zu Kilchberg, wo noch die Staffel eines Altarwerkes mit der Inschrift bartolome zeitblom maler zu ulm vorhanden ist, können sie aber auch kaum herrühren, da ein Flügel dieses Altars mit einem knieenden Ritter sich noch bei dem jetzigen Schloßbesitzer, Herrn von Tessin, befindet. Herr Dr. H. Holtzinger, der auf die Bitte des Verfassers Forschungen über die Herkunft der Stuttgarter Tafeln und ihr Verhältnis zu Kilchberg anstellte, konnte trotz eifrigen Bemühens zu einem bestimmten Ergebnis nicht gelangen.

zurückstehen. Ebenso hat die Gewandung das gehäufte knitterige Gefältel, von dem die Jugendwerke noch nicht frei waren, völlig verloren und zeigt bereits die edle einfache, auf einige Hauptmotive zurückgeführte Anordnung, durch welche Zeitblom allen Zeitgenossen voranging. Wie in dieser Richtung Schüchlin auf ihn einwirken konnte, wurde früher angedeutet. In die Nähe dieses Werkes gehören zwei große und zwei kleinere Tafeln in der Pfarrkirche von Bingen bei Sigmaringen, auf den ersteren die Anbetung des Kindes durch die Hirten und die Anbetung der Könige, auf den letzteren die Beschneidung und der Tod Mariens. Der Tod Mariens weist auf die Grenzen der Kraft Zeitbloms, die er auch in späterer Zeit nicht überschritten hat: es fehlt ihm jeder Zug zum Dramatiker, mächtige Bewegung, heißer wallende Empfindung finden bei ihm keinen Ausdruck. In seinem Tode Mariens beschäftigt die Apostel mehr das Wunder des seligen Hingangs als der Schmerz des Abschieds von der Mutter ihres Herrn und Meisters. Den feinsinnigen Koloristen verrät hier am meisten das Bild der Anbetung der Könige. Das Museum von Sig-



Zeitblom: Vera Icon. Aus dem Eschacher Altar. (Berlin, k. Galerie.)

maringen besitzt acht Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben (Nr. 132—139), welche den Bildern in Bingen ganz nahe stehen. Hierher gehören auch zwei Flügelbilder in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 41 und 42): die Heimsuchung auf dem einen und die Heiligen Magdalena und Ursula auf dem anderen, dann zwei diesen entsprechende Kniestücke in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 42 und 43): der Heil. Mauritius und Sebastian und Laurentius und Virgilius — hier und dort Gestalten von jener Gediegenheit der Durchbildung, jener starken Beseelung, wie sie nur Zeitbloms eigene Hand zu schaffen vermochte. Den künstlerischen Höhepunkt von Zeitbloms Schaffen bedeuten einige Altäre, deren Entstehungszeit in die zweite Hälfte der neunziger Jahre fällt. Zunächst der Altar für die Pfarrkirche zu Eschach, dessen Flügel und rückwärtige Staffel im Museum in Stuttgart (Nr. 411, 412, 421, 422, 426, 427, 439 und 443), die vordere Staffel aber in der kgl. Galerie zu Berlin (Nr. 606 A) mit der Vera Icon sich befinden. An den Gestalten der beiden Johannes auf den äußeren Seiten der Flügel merkt man am besten, welchen weiten Weg die Entwickelung des Künstlers seit dem sogenannten Kilchberg-Altar zurückgelegt hat — und zwar nicht bloß in allem, was den schaffenden Künstler überhaupt bezeichnet, sondern auch als Maler. Für Johannes d. T. ist genau dieselbe Haltung und Stellung beibehalten, wie im Altar von Kilchberg. Aber um wie vieles ist der Ausdruck des Kopfes edler und vergeistigter, wie frei ist die Bewegung des Armes gegeben, in wie einfachen, edlen Linien fällt die Gewandung! Die Formen haben das Harte, Eckige verloren, wie überhaupt der Künstler hier eine Weichheit der Modellierung zeigt, die an italienische Künstler vom Ausgang des Jahrhunderts erinnert. Dazu ist keine Form vernachlässigt, die meisterhaft durchgearbeiteten Hände beweisen dies am besten. Auch die Farbe ist hier auf einen tiefen und bewundernswert leuchtkräftigen Ton gestimmt, der für die koloristische Empfindung Zeitbloms glänzendes Zeugnis ablegt. Johannes d. E. trägt ein rotes Untergewand und grünen Mantel, Johannes d. T. das härene Unterkleid und darüber einen violetten Mantel. So lassen die mehr neutralen Töne der Gewandung Johannes d. T. den mächtigen Doppelton der Gewandung Johannes d. E. in gesänftigter Art ausklingen. Meisterleistungen individualisierender Charakteristik sind auch die Brustbilder der vier Kirchenväter von der Predella. Auf den inneren Seiten der Flügel ist die Verkündigung und Heimsuchung dargestellt; Elisabeth, wie immer bei Zeitblom mit einem etwas leidenden Zug um den Mund, Maria in der Verkündigung von jenem schlichten Mädchentypus, der nicht durch schöne Formen, wohl aber durch die Reinheit der Empfindung fesselt. In der Vera Icon ist der Christuskopf durch besonderen Formenadel, die Engel durch hohen Liebreiz ausgezeichnet. Ein zweites Werk dieser Periode ist der vom Abte Heinrich Faber für die Kirche zu Blaubeuren bei Ulm bestellte Hochaltar, der 1496 vollendet wurde. Der Altar ist doppelflügelig; die Malereien beschränken sich auf die äußeren Seiten der inneren Flügel und auf die beiden Seiten der äußeren Flügel. Bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sieht man die Geschichte Johannes d. T. in sechzehn ziemlich großen Feldern auf Goldgrund dargestellt; die Außenseiten der äußeren Flügel sind mit vier Passionsszenen bedeckt, die Rückseite des Schreins mit überlebensgroßen Heiligengestalten. An diesem Werke waren neben Zeitblom Gesellenhände stark beteiligt, besonders gilt dies von den Passionsszenen.

In den Heiligengestalten der Rückwand dagegen, dann in den maßvoll bewegten Szenen der Johanneslegende findet man die Vorzüge des Meisters selbst wieder, aber auch dessen Schwäche, wenn es sich um eine dramatisch lebhafte Schilderung handelt. Das dritte Werk, das hierher gehört, ist der Altar, welcher für die Kirche von Heerberg im Kocherthale entstand; er ist jetzt in der ursprünglichen Gestalt in der Stuttgarter Altertümer-Sammlung aufgestellt. Zeitblom selbst rühmt sich seines Werkes; auf der Rückseite des Schreins brachte er in grünem Rankengewinde sein eigenes Bildnis an und setzte die Worte darunter:

Das Werk hat gemacht Bartholme Zeitblom, Maler zu Ulm 1497.

Innerhalb des Schreins stehen die holzgeschnitzten Figuren der Maria mit dem Kinde und der heil. Barbara. Die Flügel sind mit Malereien geschmückt, desgleichen die Staffel. Auf den äußeren Seiten der Flügel: die Verkündigung, auf den inneren die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel. Die Staffel zeigt vorn die Brustbilder Christi und der Apostel, rückwärts die Vera Icon. Die Maria in der Verkündigung ist hier von viel höherer Linienschönheit als im Eschacher Altar; man wird keinen anderen Typus zum Vergleich herbeiziehen können, als den der Madonnen Francia's. Und dabei ist sie doch ganz deutsch in der schlichten Haltung, in dem mädchenhaft unbeholfenen Ausdruck der Betroffenheit der Botschaft gegenüber; ebenso ist der Engel von einer in der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts seltenen freien Schönheit. Durch das Fenster der Stube hinaus schweift der Blick in ein herrliches Stück Welt, mit fließenden Wassern, grünen Hügeln und blauen Bergen in der Ferne. In der Darstellung im Tempel fällt das Christuskind auf durch seine vollen runden, entwickelten Formen, Simon kehrt einen prächtigen Greisenkopf uns zu, Joseph ist endlich einmal nicht stiefmütterlich behandelt, sein Gesicht zeigt edle würdige Züge. Im Altar von Heerberg ist uns die höchste Meisterleistung Zeitbloms erhalten.*) Aus Zeitbloms reifster Zeit stammen auch die Darstellungen aus der Legende des heil. Valentinian in der Augsburger Galerie: die Heilung eines epileptischen Knaben durch Valentinian, Valentinian vor dem Kaiser Decius, Valentinian im Kerker und Valentinians Martyrium. Was die künstlerische Durchführung betrifft, gehören diese Bilder zu den besten Leistungen Zeitbloms; nur der Gegenstand entsprach nicht ganz seiner Art. Wie edel ist die Gestalt des ruhig dastehenden Valentinian in der Heilung des epileptischen Knaben, und wie unschön die Bewegungslinie der leidenschaftlich erregten Mutter. Im Martyrium Valentinians sind die Büttel, welche den Heiligen mit Keulen erschlagen, zu wenig in wirklicher Bewegung dargestellt, sie haben etwas Puppenhaftes; Hitze, Leidenschaft war eben nicht die Sache Zeitbloms. Wie hoch dagegen steht die künstlerische Wirkung der beiden anderen Bilder, wo nur ein Zustand, oder doch keine lebhaft bewegte Handlung zur Darstellung kommt. Auch die Feinde des Heiligen sind würdige Gestalten. Alle von einer bis zum höchsten gesteigerten Lebensenergie vermöge der so intensiven realistischen Durcharbeitung jeder Einzelheit, die aber doch nichts von Tüftelei an sich hat. Die Farbe ist von sehr vornehmer Haltung; helle bunte Töne sind vermieden, gebrochene Farben mit besonderer Vorliebe

*) Veröffentlicht vom Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben. 1845. Die Anbetung der Hirten in Försters Gesch. d. K. II. S. 202.

angewendet. Die Schatten im Fleische sind mit einem feinen Perlgrau angegeben. Der gleichen Periode darf man zuweisen die vornehmen Gestalten der heil. Margaretha, heil. Ursula und heil. Clara in der Münchener Pinakothek (Nr. 175—177). In der letzten Schaffensperiode macht Zeitblom einen noch weiteren Schritt auf dem Wege realistischer Naturauffassung, ohne aber das Großzügige seiner Charakteristik preiszugeben. Das Fleisch erfährt eine weichere, lockerere Behandlung, das Rot wird etwas kräftiger aufgesetzt und freier hineingearbeitet — wofür die Anfänge schon in den Valentinianbildern zu finden sind. Bezeichnend für diese letzte Entwickelungsperiode ist eine Tafel mit dem heil. Papst Alexander — datiert 1504 — dem ein Gegenstück mit den Märtyrern Licentius und Theodulus entspricht, in der Galerie in Augsburg (Nr. 63 und 64). In München gehören dazu zwei Tafeln mit dem heil. Cyprian und dem heil. Cornelius (Pinakothek Nr. 178 und 179). Die Gewänder sind von der Größe und Einfachheit des Faltenwurfs wie früher, die Farben tief gestimmt und doch leuchtend. Ein Altarwerk, das Zeitblom 1507 für die Pfarrkirche zu Großsüssen vollendete (es war mit Namen und Jahreszahl bezeichnet), ist zu Grunde gegangen. Einer späteren Zeit kann kein Werk des Künstlers mehr mit Sicherheit zugewiesen werden. Noch viele — hier nicht genannte Werke — tragen den Charakter Zeitbloms; einzelne davon sprechen noch so vernehmlich die Sprache seines Genius, daß sie mindestens als hervorragende Werkstattbilder genannt seien: so die acht Propheten-Brustbilder in der Altertümersammlung in Stuttgart, eine Allegorie der Kirche in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 45), eine heilige Anna Selbdritt im Germanischen Museum (Nr. 90) und (mindestens von einem Schüler Zeitbloms herrührend) der heil. Quirinus in der Frauenkirche in München.

Zeitblom ist einer der individuellsten und vornehmsten deutschen Künstlercharaktere des fünfzehnten Jahrhunderts. Seine Individualität kommt aber nicht in Anomalien zum Ausdruck, sondern sie besteht darin, daß der Künstler das Normale physischer und geistiger Bildung in aller Schlichtheit wiedergegeben hat. Seine Ehrfurcht vor der Natur ist ebenso groß wie seine Ehrfurcht vor der Kunst. Er karikiert ebensowenig wie er idealisiert. Es ist nicht nötig, diesen geläuterten Realismus auf die unmittelbare Bekanntschaft mit der niederländischen Malerei zurückzuführen. Selbst seine Jugendperiode bietet nichts, worin sich die unmittelbare Nachwirkung eines niederländischen Meisters verriete. Die Anknüpfung an Schüchlin liegt klar vor, wie ja auch das Zusammenarbeiten mit Schüchlein, seine Verheiratung mit der Tochter Schüchleins auf ein lang gepflegtes inniges Verhältnis zu diesem Meister hinweist; im übrigen muß seine eigene Persönlichkeit die Erklärung für das Beste, was er leistet, übernehmen. Die hohe Begabung immer vorausgesetzt, ist es wohl zunächst das zarte künstlerische Gewissen, welches allen seinen Werken, welcher Periode sie auch angehören mögen, das Gleichmaß künstlerischer Durchbildung gegeben hat; in dieser Richtung steht ihm nicht einmal Schongauer gleich, so sehr ihn dieser an Umfang der Phantasie und gestaltender Kraft übertreffen mag, von anderen Zeitgenossen, wie Wolgemuth oder Herlin, nicht zu reden. Ohne ein Kolorist im strengsten Sinne des Wortes zu sein, hat er im fünfzehnten Jahrhundert auf deutschem Boden doch außer Holbein d. Ä. keinen Nebenbuhler in Bezug auf die von ihm erreichten koloristischen Wirkungen. In seinen Meisterleistungen, wie es der Heerberger Altar und die Valentiniansbilder sind — in

letzterer Folge besonders die Heilung des besessenen Knaben — erzielt er bei geringen Kontrasten und bei einer tiefen, dabei im ganzen kühlen Haltung doch eine ungewöhnlich kräftige und dabei ganz harmonische Wirkung auf das Auge. Es ist bezeichnend für ihn, daß er dem — Weiß so viel Körper und Farbe zu geben vermag. Der Normaltypus seiner Gestalten steht in ästhetischer Beziehung nicht besonders hoch (der ältere Holbein wird ihn darin überragen), das hat ja schon die Kennzeichnung seines Frauentypus ergeben; seine männlichen Typen bedürfen aber noch weniger regelmäßiger Formen, noch stärker wird deren Wirkung bestimmt durch den Ausdruck gesammelten geistigen Lebens, durch schlichten Ernst und wirkliche männliche Würde. Für seinen männlichen Lieblingstypus bezeichnend ist der kräftige Mund mit vorstehender Unterlippe, die regelmäßige, doch etwas zu stark entwickelte Nase. Die Hände sind Arbeitshände, knochig, doch immer von guter Durchbildung. Wie hoch er in der Gewandbehandlung über den meisten seiner Zeitgenossen stand, darauf wurde schon gewiesen. Nach dieser Richtung hin hat er seinesgleichen nur bei den Italienern. Bei ihm hat die Gewandbehandlung Stil, sie ist nicht Manier; weder die individuelle Laune, noch die Laune der Zeitmode findet da einen Unterschlupf: wie der Stoff fallen und sich falten muß kraft seiner Struktur bei bestimmter



Martin Schwarz: Verkündigung. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Haltung des Körpers, so fällt er und faltet er sich; daher die geringe Zahl der Motive und die einfache, von allem Nebenwerk freie Darlegung derselben. Zeitblom ist keine blendende Künstlererscheinung, seine Entwickelung bietet keine überraschenden Peripetbien, seine Leistungen vermehren nicht das Inventar der künstlerischen Phantasie des fünfzehnten Jahrhunderts; aber die Sprache, welche seine Werke sprechen, ist heute eine noch so beredte, wie sie es gewiß vor vierhundert Jahren war, weil er das Beste des deutschen Volkscharakters in unvergleichlicher Treue und völlig phrasenloser Schlichtheit in seinen männlichen und weiblichen Charakteren zum Ausdruck gebracht hat.

Ein Künstler, der ihm an Reinheit und Milde der Empfindung, an Gemessenheit im Ausdruck ähnelt, ihm aber an markiger Kraft der Charakteristik und vor allem an malerischem Gefühl nachsteht, ist Martin Schwarz, der als Konventuale im Dominikanerkloster in Rothenburg lebte. Vier von dort her stammende Tafeln im Germanischen Museum (Nr. 94—97) mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, dem Tod Mariens auf den Vorderseiten, und vier Passionsszenen auf den Rückseiten, weisen auf einen Künstler, der mit dem Leben und der Natur minder in Berührung, durch ideale Linien zu ersetzen sucht, was an packender Wahrheit den Gestalten mangelt. So wirkt auch Schwarz am meisten in seinen Frauen- und Engelsgestalten. Sein Lieblingstypus ist da ein volles Oval mit weichem schwellenden Mund, regelmäßiger Nase, scharf gezogenen Augenbrauen und — in Schongauers Art — schweren Augendeckeln. Das zeichnende Element tritt vor dem malerischen mit besonderer Entschiedenheit vor. Der Engel in der Verkündigung ist von entzückendem Formenwohllaut; durch die Darstellung der Geburt Christi geht ein Zug von Unschuld und tiefer Empfindung, der an die Schöpfungen eines italienischen Ordensbruders des Schwarz, an Fra Angelico da Fiesole erinnert.

Die Ulmer Malerschule wurde an weitreichendem Einfluß, an Regsamkeit der einzelnen Vertreter durch die Schule von Augsburg übertroffen. Die Verhältnisse für das Emporblühen einer Lokalschule lagen aber auch in Augsburg noch günstiger als in Ulm. Augsburgs Patriziat wetteiferte mit dem Nürnbergs im Reichtum, war diesem aber voraus in der Monumentalität seiner Bauten, und seiner etwas italienisch angehauchten Prachtliebe. Der lebhafte Verkehr, den Augsburg mit Venedig unterhielt, war dabei gewiß nicht ohne Einfluß. Die Fugger, Welser, Baumgartner, Rem und andere Familien hatten in Venedig ihre bleibenden Kontore, so daß die Glieder solcher Familien in zu regen Verkehr mit den Lebensgewohnheiten und den Lebensbedürfnissen des Venezianischen Patriziats traten, als daß sie davon ganz unbeeinflußt hätten bleiben können. So zeigte denn auch z. B. der Palast, den sich die Fugger in Augsburg erbauten, in seiner Ausstattung nicht bloß den Geschmack des italienischen Patriziats, sondern er wies auch auf die Verehrung der gleichen Bildungsideale hin, welche den venezianischen oder florentinischen Gebildeten heilig waren. Damit ist auch gesagt, daß dem Augsburger Maler es weder an innerer noch äußerer Anregung fehlte, früher als die Genossen weiter westlich oder nördlich den Wanderweg nach Italien einzuschlagen. Seit dem vierzehnten Jahrhundert waren die Maler mit den Bildhauern, Glaserern und Goldschlägern in einer Gilde vereint, doch haben sie auch

allein stets eine stattliche Anzahl von Vertretern besessen. Namen sind uns auch für die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts genug überliefert. Toman Burckmair zählte als hervorragende Maler die in seinen Lehrlingsjahren (ca. 1460) blühten, die Meister Jorig Aman, Ulrich Wolferzhauser, Bartholme Schäffler, Urban Prunner, Lienhart von Köcz (wohl ein Sohn oder Enkel jenes Hans von Köcz, der im Jahre 1400 eine Tafel und den Frühmeßaltar für St. Ulrich malte), Mang Schnellaweg, Konrad Bart, Lienhardt Burckhardt und Peter Abt auf.*) Freilich kann mit all diesen Namen kein Werk mit Sicherheit in Beziehung gebracht werden, dagegen ist das Werk eines von Toman Burckmair nicht genannten Meisters aus dieser Zeit erhalten. Es ist dies eine bemalte Holzdecke, die aus der Zunftstube des Weberhauses in Augsburg in das bayrische National-Museum kam (Saal V). Der Maler ist genannt:

Anno domini 1457 war es
Daß man die Stube malen lies
Peter Kaltenhof der Maler hies.

Sie wurde schon 1538 durch Jorg Breu, dann wieder 1601 durch Johann Herzog übermalt. Von künstlerischer Wirkung kann sie nie gewesen sein. Die Decke ist durch Leisten in schmale Streifen geteilt; auf diesen sind in figurreicher Komposition biblische Geschichten erzählt, die durch die auf den Leisten laufenden Inschriften erläutert werden. Die Figuren sind so klein, daß, auch wenn die Zunftstube erheblich niedriger gewesen als der Saal, wo sich die Decke jetzt befindet, doch nur eine belehrende, nicht aber eine dekorative Wirkung zu erzielen war; bemerkt sei, daß der Landschaft in diesen Darstellungen schon eine große Rolle zugewiesen ward. Von anonymen Werken ist aus dieser und der nächsten Zeit wenig Erhebliches vorhanden, und auch dies Wenige, wie z. B. das Wandbild mit dem Tode der Maria von 1467 im Chor der St. Jakobskirche, noch ohne scharf ausgeprägten Charakter. Es war Hans Holbein d. Ä. vorbehalten, nicht bloß eine „Schule“ in Augsburg zu gründen, sondern derselben auch gleich eine Beweglichkeit mitzuteilen, kraft welcher sie, begünstigt durch schon angedeutete äußere Verhältnisse, am frühesten von allen deutschen Lokalschulen dem Geist, welcher die Malerei Italiens inspirierte, Zugeständnisse machte.

Hans Holbein d. Ä. wurde gegen 1460 geboren; er war der Sohn des Lederers Michel Holbein, der 1448 aus dem benachbarten Schönenfeld in Augsburg eingewandert war. Außer vier Schwestern besaß Hans noch einen Bruder Sigismund, der wie er die Malerei erlernt hatte. Meister wurde er wohl schon zu Anfang der achtziger Jahre, in den Steuerbüchern kommt er seit 1494 vor, sein erstes datiertes Werk ist von 1493.**) In welcher Werkstatt verbrachte Holbein seine Lehrzeit? Keine Urkunde giebt Aufschluß, aber die Jugendwerke des Künstlers weisen auf den großen Meister von Kolmar, dessen Ruf und Einfluß in jener Zeit ganz

*) Vgl. Robert Vischer, Quellen zur Kunstgesch. von Augsburg in den Studien zur Kunstgesch. (Stuttgart 1886) S. 478 fg.

**) Die von R. Vischer a. O. aus cod. 72° des Augsburger Stadtarchivs ausgezogenen Gerechtigkeitsverleihungen beginnen 1487. Da unter diesen Holbein nicht genannt wird, er anderseits schon 1493 selbständig thätig war, so muß die Verleihung des Meisterrechts an ihn vor 1487 angesetzt werden. Die Aufnahme von Lehrlingen durch Holbein ist gesichert für die Jahre 1495, 1496, 1497.

Süddeutschland beherrschte. Ob Holbein auf seiner Wanderschaft auch nach den Niederlanden kam, ist ungewiß, eher lassen sich Erinnerungen an kölnische Meister in seinen Werken wahrnehmen. Die Berührung Holbeins mit der italienischen Kunst ist wohl sicher, aber ob sie bloß durch nach Augsburg eingeführte Werke italienischer Maler herbeigeführt wurde, oder ob Holbein eine Reise nach Venedig unternahm, ist vorläufig nicht zu entscheiden.

Das älteste datierte Werk Holbeins, von 1493, sind zwei Flügel eines Altars, die er für die Reichsabtei Weingarten malte, jetzt, in vier Tafeln zerschnitten, im Dom von Augsburg aufgestellt. Sie stellen dar: Joachims Opfer, Marias Geburt, Marias Tempelgang und Christi Darstellung im Tempel. Künstlerische Jugend, aber auch künstlerische Kraft sprechen aus diesen Bildern; die Jugend vor allem in dem Schwelgen in schönen Frauengestalten, wie es z. B. die Dienerin in der Geburt Marias, die eben die Thürklinke ergreift, oder die Begleiterin Marias in der Opferung im Tempel sind, die künstlerische Kraft aber in der freien, breiten Modellierung der so ausdrucksvollen Männerköpfe, wie z. B. des Hohenpriesters in der Opferung. Die Erzählung ist von breiter Behaglichkeit; in der eingehenden Schilderung jeder Einzelheit wetteifert der Künstler mit den Niederländern. Wie wirkungsvoll er dabei zu komponieren versteht, beweist am besten Mariens Tempelgang. Die Farbe ist von tiefem, doch dabei warmem Ton. Diesen verwandt sind die Flügel eines Altars, deren Innenseiten den Tod Mariens (Basel, Museum) und die Krönung Mariens (Eichstädt, bischöfl. Residenz), die Außenseiten aber das Leichenbegängnis einer Heiligen (Hauptteil in Eichstädt, bischöfl. Residenz) zeigen. Gleichfalls hierher gehört ein heiliger Corbinian in Münchener Privatbesitz. Nicht fern dem Jahre 1493, doch eher noch etwas früher als später, wurde das kleine Madonnenbild im Germanischen Museum (Nr. 145) gemalt; die Maria zeigt noch starken Anklang an Schongauer, die Gewandbehandlung bei den Engeln ist zu unruhig; die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit und Sauberkeit.*) Sechs Jahre später entstand das mit gleicher Feinheit gemalte aber in den Formen freiere Bildchen der Maria mit dem Kinde, dem zwei Engel Blumen reichen, gleichfalls im Germanischen Museum (Nr. 146), mit der Bezeichnung Hans Holbein 1499.

Gegen Ende des Jahrhunderts begann auch Holbeins umfangreiche Thätigkeit für das Augsburger Katharinenkloster, dessen Neubau 1496 beschlossen worden war. Das erste Werk für das Kloster war ein Epitaph, welches Walburg Vetter 1499 stiftete (jetzt in der Augsburger Galerie Nr. 87), darstellend sechs Passionsszenen, die Krönung Mariens und die Stifterin mit ihren bereits verstorbenen Schwestern; es kann nur als Werkstattarbeit gelten, die Ausführung ist handwerksmäßig, die Farbe von stumpfem Ton. Viel höher als Künstler steht Holbein in der im gleichen Jahre gemalten Basilika

*) Die Spiegelschrift S. Hollbain. M ist auf ein aufgerolltes Lesezeichen gesetzt. Daher kommt es, daß von Hans nur der letzte Buchstabe sichtbar ist, von dem letzten Worte Maler dagegen nur der erste, weil sich der Streifen dort wieder einrollt. Der Punkt nach dem S ist kein Abkürzungspunkt, sondern das epigraphische Trennungszeichen. Vom Standpunkt der Paläographie aus kann also das S auf Siegmund Holbein nicht gedeutet werden. Nach der kunstkritischen Seite aber liegt kein so starker Anhaltspunkt vor, um gegen das paläographische Ergebnis Stellung nehmen zu dürfen.

von S. Maria Maggiore. Von Innocenz VIII. hatten die Nonnen des Klosters 1484 die Vergünstigung erhalten, derselben Ablässe, welche die Besucher der sieben Hauptkirchen Roms genossen, teilhaftig zu werden, wenn sie an drei verschiedenen



H. Holbein d. Ä.: Maria mit dem Kinde. (Nürnberg, Germ. Museum.)

Orten des Klosters jene Pilgerandacht verrichteten. Zum Schmucke dieser Orte im Kloster hatte man seit 1496 die Bilder der sieben Hauptkirchen Roms auf sechs Tafeln in Auftrag gegeben. Nicht um eigentliche Architekturbilder handelte es sich, sondern

die Darstellungen der Basiliken sollten zugleich die wichtigsten Ereignisse der Legende des Titelheiligen vorführen. In Holbeins Santa Maria Maggiore sieht man im Mittelfeld das Innere einer Kirche, auf den Seitenfeldern die Verehrung des Christuskindes durch Maria und, zum Andenken an die Stifterin Dorothea Rölinger, das Martyrium der heil. Dorothea; im oberen Bogenfelde dann die Krönung Marias und, den Seitendarstellungen entsprechend, musizierende Engel. Die Krönung Mariens zeigt die altertümliche Anordnung, wonach die Dreifaltigkeit durch drei gleichgestaltete nebeneinander sitzende Personen dargestellt wird; in der Anbetung des Kindes dagegen und in dem Martyrium der heil. Dorothea hat die Komposition einen freieren Zug. Im wesentlichen gilt dies schon vom Entwurf, nur hat der Künstler im Bilde des Martyriums der heil. Dorothea die Engel, welche im Entwurfe (siehe Hiß, XLV)*) innerhalb des Hauptbogens sich befanden, von da hinaus in die Zwickeln verwiesen, wodurch der Aufbau an Luftigkeit gewann. Für den Schönheitssinn des Künstlers zeugen hier wieder Maria und besonders Dorothea, in deren Gestalten magdliche Anmut und ein gewisser sinnlicher Reiz zu lebensvoller Wirkung sich verbinden. Die großen mandelförmigen Augen Dorotheas mit den aufgezogenen Lidern sprechen von der Begeisterung der Märtyrerin, die Nase ist edel, die Oberlippe von sanftem Schwung. Die Hände, welche die Heilige betend faltet, sind zart, doch nicht mager. Auch das Christuskind, das mit einem Schleiergewand bekleidet ist, zeigt gut gerundete Formen. Die Gewandung ist von breitem Wurf, nicht so streng angeordnet wie bei Zeitblom, aber frei von kleinlichem Gefältel. Die Farbe ist um etwas tiefer als in den Flügelbildern aus Weingarten, doch nur eine weitere Stufe der Entwickelung jener koloristischen Grundsätze, welche dort maßgebend waren.**) Der Hintergrund ist dunkelblau, über und über mit Sternen besäet. Die Thätigkeit für das Kloster wurde zunächst durch einige andere Arbeiten unterbrochen. Es sind dies zwei große datierte Passionsfolgen, denen aus stilistischen Gründen noch eine dritte in unmittelbare Nähe gestellt werden kann. Die erste wurde dem Künstler von den Dominikanern in Frankfurt 1501 in Auftrag gegeben.***) Die zweite entstand im Jahre 1502; damals gab Georg Kastner, Abt von Kaisheim bei Donauwörth, das Altarwerk in Auftrag, welches im Innern des Schreins die Kreuzigung in Schnitzwerk zeigte, während Holbein die Innenseiten der Flügel mit acht Szenen aus dem Marienleben, die Außenseiten aber mit acht Szenen aus der Passion (München, Pinakothek Nr. 193—200) schmückte. Die dritte undatierte, doch dem Stil nach hierhergehörige Passion befindet sich in Donaueschingen (Fürstl. Galerie Nr. 43—54); es sind zwölf Darstellungen, die einmal gleichfalls die Flügel eines

*) Vgl. Hiß: Die Handzeichnungen Holbeins in Lichtdruck. Nürnberg, Soldan, 1886.

**) Das Monogramm des Künstlers befindet sich unten am Bilde, außerdem noch sein Name auf einer Glocke der Kirche.

***) Erhalten davon sind: das Mittelbild der Predella mit dem Abendmahl in der Leonhardskirche in Frankfurt a. M.; vier Flügelbilder der Staffel: Einzug Christi, Vertreibung der Wechsler, Fußwaschung, Ölberg, im städtischen Museum in Frankfurt a. M. (ebenda auch die Bilder der Rückseite des Schreins mit dem Stammbaum Christi und dem Stammbaum der Dominikaner): endlich sieben von den acht Flügelbildern im Städelschen Institut (Nr. 64—70). Im Baseler Museum sind die Handzeichnungen für die Passionsbilder der Flügel; es fehlt nur die für die Dornenkrönung, dagegen ist wiederum die für die als Bild fehlende Auferstehung erhalten.

Altars bedeckten. Dem künstlerischen Werte nach steht die Folge in Donaueschingen am höchsten; ihr steht nahe die Frankfurter Folge, während die Münchener Passion nur den Werkstattcharakter besitzt. Die Donaueschinger Passion ist mit einfachen künstlerischen Mitteln ausgeführt. Nur die Fleischfarbe hat Naturton erhalten, dann Haare, Bart, dazu noch einzelnes in der Szenerie. Alles andere ist in grauem Steinton gehalten, der auf den Außenseiten der Flügel bläulich, auf den Innenseiten gelblich abschattiert wurde. Trotz dieser anspruchslosen Technik erzielte der Künstler hier doch eine starke malerische Wirkung. Kräftig runden sich die Gestalten, und ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten belebt die Fläche. Ganz besonders gilt dies von den Bildern, welche einst die inneren Seiten der Flügel deckten. Was Auffassung des Stoffes und Komposition betrifft, so steht Holbein voll und ganz auf dem Standpunkt des geistlichen Schauspiels. Das Überwuchern der Episode, die breite in das Einzelne eingehende Erzählung, das Rauhe bis ins Rohe Gesteigerte der Bewegung, das Burleske der Charakteristik, das alles hat er mit dem geistlichen Schauspiel gemein. So überwiegt in seinen Passionsdarstellungen das Häßliche, Karikierte, obgleich er auch das Milde und Schöne in seiner Gewalt hat. Sein Christustypus mit einem Ausdruck weicher, fast weiblicher Milde geht zweifellos auf Schongauer zurück, doch er steht niedriger, denn Schongauers Christus ist von tieferer Geistigkeit. Im übrigen entlehnt er zwar von Schongauer einzelne Motive, ist aber im ganzen doch ungezügelter, rauher als dieser. Im Ölberg zeigt die Gruppe der beiden schlafenden Zebedäus-Brüder und der herrliche, fast in voller Vordersicht genommene Johannes, in der Kreuzabnahme die Gestalt der heil. Magdalena, welchen Formenadels der Künstler mächtig ist. Aber welche Gesellschaft von Mißgestalten hat schon der Verrat des Judas versammelt. Judas voran, in welchem alle physischen Eigentümlichkeiten der jüdischen Rasse bis zur Verzerrung übertrieben wurden. Um den Gegensatz noch schärfer zur Wirkung zu bringen, lehnt sich dieser häßliche, herzlose Wuchererkopf an die Wange Christi, dessen Typus in seiner Milde und Wehmut hier am stärksten an den Schongauers gemahnt. Und dann Hanna oder Kaiphas, diese Verbindung von Schlemmerei und Tücke, mit den schlaffen niederhängenden Fettwangen, der mächtigen Nase, den stieren Augen, der niedrigen Stirne! Endlich die Büttel und Soldaten, eine ausgewählte Schar von Spitzbubengesichtern, die schon in ihrer abenteuerlichen Tracht ihre Herkunft von der Schaubühne verraten. In der Geißelung und Dornenkrönung kann man am besten sehen, wie der Künstler nur mit stärksten Mitteln wirken zu können glaubt: er kann Christus nicht genug leidend, die Schergen nicht genug grausam und vertiert darstellen. In der Ecce homo-Darstellung brüllt selbst ein Kind das „Kreuziget ihn“ mit; als ein feiner und tiefer Zug des Künstlers darf es aber hier betrachtet werden, daß der Blick des Gemarterten voll Milde zunächst auf das Kind fällt. In der Kreuzschleppung fehlen die leidenden Frauen; das Meisterstück der ganzen Folge ist die Grablegung, ebenso hervorragend durch den Adel der Komposition wie durch die Tiefe der darin waltenden Empfindung.*) Es wurde gesagt,

*) Drei Passionsdarstellungen in der Augsburger Galerie (Nr. 683—685) — Christus am Kreuze, Kreuzabnahme und Grablegung — haben mit dem Kaishaimer Cyklus nichts zu thun; es sind schwache Werkstattbilder aus einer späteren Periode. Die Passion in Donaueschingen wurde von A. Springer bei Soldan in Nürnberg im Lichtdruck veröffentlicht. Eine

daß die Passionsszenen auf den Kaisheimer Altarflügeln nur als Werkstattarbeiten betrachtet werden können; dagegen ist wieder die Hand des Meisters selbst in den Darstellungen aus dem Marienleben zu erkennen, welche die inneren Seiten dieser Altarflügel deckten (München, Pinakothek Nr. 201—208). Der Schönheitssinn des Künstlers, der sich in den Marienszenen auf den Weingartner Flügeln so verheißungsvoll ankündigte, zeigt sich hier gereifter, so z. B. in jener herrlichen Frau in violettem Kleid mit Barett in der Beschneidung; das volle vornehme Oval der sterbenden Maria entspricht schon dem Typus, wie er später im Sebastianaltar uns begegnen wird. Die Maria in der Verkündigung dürfte nicht ohne Erinnerung an Locheners Rathausaltar geschaffen worden sein, doch Holbeins eingehendere Modellierung (besonders der Hände) zeigt den Fortschritt, den das Naturstudium gemacht hat. Und in noch höherem Grade zeigt sich letzterer in den breit und frei modellierten Männerköpfen, z. B. des Vaters Marias im Tempelgang, des Priesters in der Beschneidung, des Stifters ebenda, des an dem Bett sitzenden und des lesenden Apostels im Tode Marias. Im Tempelgang spricht die fein behandelte Landschaft besonders an. Die Farbe ist kräftig und tief, nur die einzelnen Töne nicht immer völlig verschmolzen, so schlägt jetzt das Blau etwas stark vor. Noch im Jahre 1502 entstand auch das Votivbild der Familie Walther für den Kreuzgang des Katharinenklosters (jetzt Augsburger Galerie Nr. 84—86) mit der Verklärung Christi, der Speisung der Viertausend, der Heilung des Besessenen und der zahlreichen Stifterfamilie. Das Werk ist schwach in der Mache, die Stifterbildnisse oberflächlich aber auch schon die Komposition, für die doch Holbein sicher verantwortlich ist, nicht glücklich. Das gilt besonders von der Verklärung, wo die Bewegung des Petrus ebenso unschön wie unwahr ist. Kurz nachher entstand im Auftrag der Veronika Welser, welche 1503 der Anna Walther als Priorin folgte, das zweite Basilikabild: San Paolo. Das mittlere Feld zeigt wieder das Innere der Basilika, wo der heil. Paulus predigt; auf den Seitenfeldern ist die Taufe und die Bestattung des heil. Paulus, im Bogen über dem Hauptfeld die Verspottung Christi dargestellt. Diesen Hauptdarstellungen wurden dann noch andere von der Legende erzählte Ereignisse als Episoden eingefügt. Am tüchtigsten ist die Komposition des Mittelbildes, halb Architektur- halb Genrebild, doch aber durch die herrschende Gestalt des predigenden Paulus zum Sinn und Geist der Aufgabe zurückgeführt. Auf den Seitenfeldern dagegen drängte der Künstler zu viel Stoff zusammen, so daß die Klarheit nicht bloß der Komposition, sondern auch der Erzählung darunter gelitten hat. Faßt man aber das Einzelne ins Auge, so kann man wieder nicht genug die feine Beobachtung des Lebens, das Geschick in Wiedergabe desselben bewundern. Die Predigt selbst ist ein Genrestück, das auch einem Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts Ehre gemacht hätte. Der Hörer, der trotz der Donnerworte des heil. Paulus eingenickt ist, ist ebenso aus dem Leben gegriffen, wie jener stehende Mann, der die Worte des Heiligen einzutrinken scheint. Dann jene vornehme Modedame in der Mitte der Kirche, die Holbeins künstlerische Kühnheit oder Unbekümmertheit in voller Rückensicht zur Darstellung brachte. Das tief ausgeschnittene Kleid zeigt ein Stückchen

Folge von Apostelmartyrien (in den Galerien von Nürnberg, Schleißheim, Augsburg) gehört zwar dem Stile nach in die Zeit der Passionsfolgen, weist aber in der Ausführung ganz auf Gesellenhände zurück.





Hans Holbein d. Ä.: Entwurf zu dem Gemälde der Pauls-Basilika in der Galerie in Augsburg.

Berlin, Königl. Kupferstichkabinet.

Nacken, so weich und naturwahr modelliert, daß man diese Besucherin anrufen möchte, um ihr ins Gesicht blicken zu können. In der Taufe des heil. Paulus erscheint dann der Künstler selbst, ein charaktervoller Kopf, mit langem rötlich braunen Backen- und Kinnbart; vor ihm stehen seine beiden Knaben Ambrosius und Hans; vielleicht ist die schlanke, bescheiden gekleidete Frau, die beim Taufbrunnen dem Meister gegenübersteht, dessen Gattin. Die Färbung zeigt hier ganz jenen tiefen bräunlichen Ton, der mehr und mehr für die Meister der Augsburger Schule charakteristisch wurde.*)

Von 1504 bis 1508 war Holbein mit den Flügeln eines Altars beschäftigt, der für die St. Morizkirche in Augsburg bestimmt war. Da der Altar verloren ist, bleibt man auf Vermutungen über den Gegenstand der Darstellung angewiesen. Am ehesten wird man zwei Entwürfe für ein Allerheiligenbild, die nach ihrer stilistischen Beschaffenheit dieser Zeit angehören, mit dem Altar der Morizkirche in Beziehung bringen können. Jeder derselben zeigt vier Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligen; der Raum ist nicht ideal gedacht, sondern den Standort bildet aufsteigendes Gesetse. In diesen sorgsam ausgeführten Entwürfen (getuschte Federzeichnung) kann man es gleichsam belauschen, wie aus den letzten Resten mittelalterlichen idealen Stils die stilvolle Naturwahrheit des sechzehnten Jahrhunderts hervorwächst. Unter den weiblichen Heiligen findet man noch mannigfach den zarten Gesichtstypus, den schlanken Hals, die feinen Schultern, die etwas ausgebogene Haltung, wie sie den Gestalten mittelalterlicher Kunst eigen gewesen; die männlichen Heiligen dagegen zeigen durchaus entwickelte Charakterköpfe von freier Auffassung und ebenso freier Durchführung. Eine Handzeichnung mit vier Studienköpfen, die zu jenen Entwürfen gehört, beweist, daß der Künstler auch ganz bewußt solche neue Wege wandelte. Der Kopf des Papstes mit den Zügen Innocenz VIII., der doch nur nach einer Medaille entstanden sein kann, ist von so großer, freier Behandlung, daß er florentinischen Leistungen dieser Zeit ebenbürtig ist. Das gleiche gilt von dem psalmierenden König im Entwurf des Allerheiligenbildes; die kräftig gekrümmte Nase, die vorgeschobene Unterlippe läßt in diesem David das wohlgelungene Bildnis Maximilians I. erkennen.**) Ob auch die Entwürfe für eine Darstellung der heil. drei Könige im Museum in Basel (Hiß VI und VII) für das Altarwerk der Morizkirche bestimmt waren, mag unentschieden bleiben. Maria zeigt hier gerundetere fraulichere Formen als im Münchener Cyklus, im Gefolge erscheinen kräftige, breit behandelte Gestalten, die sich als echte Abkömmlinge

*) Die Handzeichnung für dieses Basilikabild besitzt das Berliner Kupferstichkabinett. In Woltmanns Verzeichnis der Werke Holbeins d. Ä. (Holbein und seine Zeit II. S. 59 fg.) fehlt sie, weil sie sich damals in einer dem Publikum unzugänglichen Abteilung des Kabinetts (frühere Privatsammlung Friedrich Wilhelms IV.) befand.

**) Woltmann vermutete (a. O. I. S. 63) eine Handzeichnung mit dem Tode Marias im Baseler Museum (Hiß 57) habe als Entwurf für den Altar der Morizkirche gedient. Da die Handzeichnung das Datum 1508 trägt, am 16. März 1508 aber schon die Abrechnung erfolgte, der Altar also bereits abgeliefert sein mußte, so ist diese Vermutung hinfällig. Die Entwürfe für das Allerheiligenbild besitzt das Städtische Museum in Leipzig (Hiß III) und das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. (Hiß XLIX); ein dritter Entwurf für ein Allerheiligenbild, der sich gleichfalls im Städelschen Institut befindet, muß, wenn er auch in der Anordnung mit dem Leipziger übereinstimmt, infolge der stilistischen Beschaffenheit in eine ältere Periode des Künstlers verwiesen werden.

der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts erweisen. Auch in der Architektur machen sich Renaissanceformen schon mit Entschiedenheit bemerkbar. Die formalen, mit der italienischen Renaissance zusammenhängenden Elemente traten von nun an in den Werken des Künstlers immer entschiedener auf. So finden sich neben gotischen Elementen entschiedene Renaissanceformen in der Umrahmung einiger derb gemalter Szenen aus dem Marienleben, welche die Flügel eines für das Cisterzienser Nonnenkloster in Oberschönefeld bestimmten Altars bedeckten (Augsburger Galerie Nr. 9 und 10), und noch augenfälliger in zwei etwas sorgfältiger als die Oberschönefelder Tafeln gemalten Flügeln des Rudolphinums in Prag. Das Auftreten solcher Formenelemente, die dem Formenschatz der italienischen Renaissance entnommen waren, bedarf zur Erklärung keines Ereignisses im Leben des Künstlers, da, wie früher schon erwähnt wurde, der Verkehr zwischen Augsburg und Venedig ein äußerst regsamer war, und die Patrizier Augsburgs ihre Paläste gern mit den Werken der Antike und der italienischen Renaissancekunst schmückten. Viel bedeutsamer für die Anfänge der modernen Kunst wurde Holbein durch das, was er aus der eigenen Natur heraus geben mußte, nämlich durch seine Art die Natur aufzufassen und sie darzustellen. Schon wiederholt wurde darauf hingewiesen, wie bei Holbein neben vereinzelten mittelalterlichen Erinnerungen, neben Handzügen, welche der peinlichen klaibelnden Art des fünfzehnten Jahrhunderts entsprechen, uns oft eine freie breite Art der Naturschilderung entgegentritt, in der eine Meisterhand alle Einzelheiten im Ausdruck so zu dämpfen weiß, daß sie einer einheitlichen vollen Wirkung des Ganzen nicht hindernd in den Weg treten. Seine ganze Porträtauffassung ist dadurch bestimmt, und er wurde dadurch der wahre Wegbahner seines Sohnes Hans. Schon die Bildnisse in jenem Skizzenbuch, das er 1502 schloß (im Baseler Museum), beweisen dies. Schon hier überraschen einzelne Köpfe, z. B. der eines Mannes auf Blatt 9 (Hiß 70), durch die packende Energie des Ausdrucks, die Breite der Behandlung. Welche Mustersammlung von Charakteren bietet aber erst jene Sammlung von Bildnissen der Mönche von St. Ulrich, von welchen die Mehrzahl sicher bis 1510 entstand. Man sieht noch den flotten und dabei so sicheren Zug der Hand und staunt, mit wie wenigen Strichen der Künstler das Eigenste jeder Persönlichkeit festzuhalten wußte. Theophrast und La Bruyere sind nicht kürzer, aber auch nicht deutlicher in ihren Charakteristiken gewesen als Holbein in den meisten seiner Silberstiftzeichnungen. Darin kündet sich der Bahnbrecher deutscher Renaissance am entschiedensten an, daß er Elemente italienischer Ornamentik aufnimmt, oder vereinzelt auch einer Renaissancestimmung Ausdruck giebt, wie z. B. in jener Handzeichnung von ca. 1502, wo er ein reizendes Gewirr von badenden und spielenden Kindern in anmutiger Landschaft vorführt (Skizzenbuch in Basel Bl. 20, Hiß LXXI), hat daneben nur geringe Bedeutung. Wer die Skizzenbücher Holbeins kannte, war darum wohl nicht sehr überrascht, als er in dem 1508 gemalten Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (im Besitze H. Stettens in Augsburg) den Stifter des Bildes, den jüngeren Ulrich Schwarz, dessen drei Gattinnen, siebzehn Söhne und vierzehn Töchter zu einer Musterversammlung protziger kräftiger Menschen gestaltete, deren Gliedmaßen nichts mehr von der Spießigkeit, deren Köpfe nichts mehr von jener Scharfkantigkeit hatten, welche die meisten Bildnisse deutscher Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts wie aus Holz geschnitzt erscheinen läßt. Die Gründlichkeit



Hans Holbein d. Ä.: Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz.
Augsburg, Sammlung des Herrn Friedr. von Stetten.



der früheren Meister, welche nicht genug das Skelett betonen konnte, ist vollauf vorhanden, die Formen sind an sich richtig und richtig hingesetzt, aber der Künstler meistert so die Natur, daß er die Vorteile der Malerei auszunützen vermag, um einen höheren Schein der leiblichen Wahrheit und der Lebenswahrheit zu erzielen. Die Bedeutung der Tafel liegt wesentlich in den Bildnissen; die Anordnung ist die herkömmliche solcher Votivdarstellungen, ein moderner Zug liegt sonst nur noch darin, daß der Künstler in der Darstellung Gottes des Vaters und des Sohnes jeden Rest idealer Charakteristik, der sich aus dem Mittelalter erhalten, abstreifte und besonders in Gott Vater nur den Typus eines imponierenden Alten — mit übergroßer Nase und ganz zerfaltetem Gesicht — den er auf der Straße aufgelesen haben mochte, konterfeite.*) Gleiche warmblütige Auffassung der Natur und der gleiche breite Realismus in der Wiedergabe derselben äußert sich auch in zwei Altarflügeln, welche aus dem Katharinenkloster stammen und neben dem Meisternamen das Datum 1512 tragen (Augsburg, Galerie 673—677). Die Bilder der Außenseiten stellen Petri Kreuzigung und Anna selbdritt vor, die der Innenseiten eine Wunderszene aus der Legende des heil. Ulrich und die Enthauptung der heil. Katharina. Die Auffassung des Motivs der Kreuzigung des heil. Petrus erinnert in der derben Art an die Passionsszenen des Künstlers, aber der Realismus der Schilderung ist doch jetzt ein anderer. Im Petrus ist die typische Überlieferung völlig preisgegeben; als einen Mann mit breitem, vom Alter und von Mühen und Kämpfen stark durchfurchtem Gesicht mit kurzem Backen- und Kinnbart, vorstehender Unterlippe, kräftiger Nase, der nur männliche Kraft dem Leiden entgegensetzt, aber durch keine Verzückung über dasselbe hinübergehoben wird, so stellte der Künstler den an das Kreuz mit Stricken bereits gefesselten Apostelfürsten dar. Ebenso hat der Künstler auch im heil. Ulrich nur das Bildnis irgend eines Unbekannten gegeben, ohne Spur idealer Auffassung, von breiter, freier Durchführung. Im Martyrium der heil. Katharina, das im übrigen in der Komposition eine gewiß mehr als zufällige Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung auf dem von Dürer drei Jahre früher für Heller in Frankfurt a. M. vollendeten Altarwerk zeigt, hat der Henker nicht mehr das bühnenhaft Aufgesteifte der Schergen in den Passionsbildern, sondern auch hierin suchte sich der Künstler den Durchschnittsbildungen der Natur zu nähern; keine Judenkarikatur, sondern eine brutale Landsknechtgestalt führte er vor. In der Darstellung der heil. Anna mit Maria und dem Christuskinde hat Holbein eine jener Leistungen geschaffen, die beweisen, daß auch mancher deutsche Künstler Inspirationen hatte, die auf das Ziel wiesen, welches die italienische Malerei am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erreichte: eine Verschmelzung von Ideal und Natur, welche Wahrheit und Schönheit in der Welt der Formen als Einheit erscheinen ließ. Anna ist eine Frau, bei der das Alter durch

*) Ulrich Schwarz gehörte der Zunft der Zimmerleute an; durch Tüchtigkeit und Kühnheit hatte er sich zum Bürgermeister der Stadt emporgearbeitet (1469). Der Patriziat war erbittert über den Emporkömmling, der auch Gewaltthätigkeiten nicht scheute, seine demokratischen Reformen durchzusetzen. So fiel Schwarz den Intrigen seiner Gegner zum Opfer. Am 11. April 1478 wurde er gefangen genommen und schon eine Woche später gehängt. Über die Entstehungszeit des Votivbildes, das die Nachkommen seinem Andenken stifteten, vgl. Zahn, Jahrb. f. Kunstg. IV. S. 131 und 231. Über den Stifter und die Familie desselben, vgl. Kunst-Chronik XXII. Sp. 711.



H. Holbein d. Ä.: Die heilige Barbara.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

edlere Behelfe, als bloß Furchen und Falten es sind, angedeutet ist; das Kind mit seinen weichen runden Formen erscheint wie unter südlicher Sonne gereift, Maria aber mutet in Gestalt wie Typus, in den reifen und doch feinen Formen, wie ein Echo von Gian Bellinis Madonnen aus der letzten Zeit seines Schaffens an. Die leuchtenden Farben heben sich in den drei ersten Bildern von ganz dunklem Hintergrund kräftig ab; nur bei der Anna selbdritt bildet ein grüner Teppich von lichterem Ton, der von Engeln gehalten wird, den Hintergrund. Die Farben in den Gewändern sind vielfach hell gebrochen. Die Architektur im Ulrichbilde, die Ornamente (Delphine, Masken, geflügelte Knaben, die zwischen Blattwerk spielen) sind im Geschmack der Renaissance gehalten. Der gleichen Zeit gehören zwei herrliche Entwürfe zu Flügelbildern — eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige — im Museum zu Basel an (His XIX und XX), die beide in der Formensprache überhaupt, wie im Stil des Beiwerks durchaus vom Geist der Renaissance erfüllt sind. Ein kleines Diptychon von 1513 mit der Madonna und dem Stifter (in Privatbesitz), mag vor seiner Übermalung ein

Juwel der Feinmalerei gewesen sein. Dem Jahre 1515 gehört das feine Bildnis eines jungen Mannes im Museum zu Darmstadt (Nr. 226) an. In dem gleichen Jahre führte der Künstler das Werk seiner Vollendung entgegen, das man immer gern als das Ergebnis einer unvorbereiteten Wendung in der Entwickelung oder gar auf die Mithilfe einer jüngeren Kraft zurückführen zu müssen glaubte, während es doch stilistisch nur die völlige Reife von Keimen bedeutet, die schon zu Anfang der Entwickelung des Künstlers nachzuweisen waren und deren völliges Ausreifen jetzt höchstens durch einen äußeren Umstand beschleunigt worden war. Es ist dies der Sebastianaltar in der Münchner Pinakothek (Nr. 209—211), wohin er aus der Salvatorkirche in Augsburg gekommen ist.*) Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar die Verkündigung; nach Öffnung derselben erblickt man auf dem Mittelbilde das Martyrium des heil. Sebastian, auf den Flügeln aber die



H. Holbein d. Ä.: Die heilige Elisabeth.
(Vom Sebastian-Altar. München, Pinakothek.)

*) Der alte Rahmen soll die Jahreszahl 1516 getragen haben; die Handzeichnung mit dem Kopf des Künstlers für den Flügel mit der heil. Elisabeth in Chantilly (Besitz der französischen Akademie) trägt das Datum 1515.

heil. Barbara und die heil. Elisabeth. Die Stube der Verkündigung ist in Renaissanceformen gehalten; der Engel hält eben seine sausende Bewegung ein, Maria lauscht verlegen der Botschaft. Der Sebastian des Hauptbildes ist keine schöne Jünglingsfigur, wie sie die Italiener bildeten, er ist ein Mann in reifen Jahren: das Gesicht zeigt ziemlich gewöhnliche Züge, der Brustkorb ist stark eingezogen, in seinem Verhältnis zu den Hüften fast weiblich gebildet, die Beine sind mager, kurzum man sieht, von der Kenntnis des Nackten, welche die Italiener besaßen, sind auch die tüchtigsten Deutschen noch weit entfernt. Dagegen zeigt die Charakteristik der Köpfe der Schergen und Zuschauer den Künstler wieder auf der Höhe moderner Realistik, und ebenso sicher hat er Haltung und Bewegung seiner Figuren dem Leben abgelauscht. Ergebnis flüchtiger Eingebung war das allerdings nicht; eine Reihe von Studien, wie die für den Kopf des Zielenden, dann für einzelne Hände (His, XXVII, XXXIII, XLVIII) beweisen, wie sorgfältig der Künstler sein Werk vorbereitete. Waltet in dem Mittelbild Kraft, Energie, Natur, so hat der Künstler wiederum in den heil. Frauen Elisabeth und Barbara entzückende weibliche Idealgestalten hingestellt, doch nicht Idealgestalten im Sinne des Mittelalters, sondern im Geiste der italienischen Zeitgenossen. Schwestern sind es jener Maria in der Anna selbdritt, nur noch gereifter und von noch innigerer Verbindung geistiger und sinnlicher Grazie. Das wesentlich Neue des Sebastianaltars liegt aber im Kolorit. Weder der bräunliche Hauptton der Basilikabilder herrscht im Sebastianaltar, noch jene tiefe saftige, nur nicht immer völlig verschmolzene Färbung, wie sie z. B. in seinen Mariendarstellungen vom Kaishaimer Altar vorhanden ist. Ein klarer, milder und doch warmer Ton faßt im Sebastianaltar alle Lokaltöne zu voller Harmonie zusammen. Es ist, als ob sich eine feine Goldhaut über die ganze Fläche spannte. Das Fleisch ist nicht so derb blühend wie sonst, selbst die Lippen sind, der Natur entsprechend, etwas blasser geworden; die Haut ist gleichmäßig leise gerötet, die früher bläulichen Schatten im Fleische jetzt matt bräunlich angegeben. Für die Gewandung sind mannigfach neutrale Töne angewendet. Während so die Kraft der Lokaltöne herabgestimmt wurde, ist die Gesamtwirkung doch eine so ausgezeichnet koloristische, daß Analogien dazu nicht die deutsche Malerei, sondern nur Bellinis letzte Schaffensperiode bietet. Die milde und doch leuchtende Farbenharmonie des Sebastianaltars, die Art der Modellierung der Barbara und Elisabeth, in welcher sich Anfänge des Verständnisses der Kunst des Helldunkels ankündigen, sie können allerdings zur Vermutung drängen, daß in den Jahren von 1508—1515 — näher zwischen 1510 und 1512 ein kürzerer Ausflug Holbeins nach Venedig und Oberitalien liege. Von 1517 an malte der Künstler ein Altarwerk für die Antoniterpräzeptorei in Isenheim; jede Spur davon ist verloren, dagegen ist erhalten eine Darstellung des Lebensbrunnens von 1519, welche aus der Schloßkapelle von Bemposta in den Besitz des kürzlich verstorbenen Königs Ferdinand von Portugal kam. Auf prächtigem Steinthron, der mit Ornament im Stile der oberitalienischen Renaissance verziert, thront Maria; das auf ihrem Arme rittlings sitzende Kind steckt den Verlobungsring an den Finger der heil. Katharina. Eine zahlreiche Gesellschaft heiliger Frauen steht zu den Seiten des Thrones, hinter demselben Joachim und Anna. Zu Füßen der Maria, aus dem Sockel des Throns, sprudelt das lebenspendende Wasser. Nach rückwärts baut sich eine prächtige Porta triumphalis auf, an welche sich Balustraden

schließen, hinter welchen reizende Engel die himmlische Musik besorgen. Der Himmel strahlt in tiefem Blau, Palmen streben in die Luft empor, Baulichkeiten, darunter die Ruinen eines Amphitheaters, erheben sich in der Hügellandschaft des Hintergrundes, die durch mächtiger aufsteigende Höhen gegen den Horizont abgeschlossen wird. Die Maria ist die getreuliche Wiederholung der Maria aus dem Kaisheimer Altar, die heilige Barbara des Sebastianaltars erscheint hier mit den Abzeichen der heiligen Dorothea. Auch in den übrigen Heiligengestalten wird man leicht die Blutsverwandten jener zierlich gekleideten, anmutigen, wenn auch öfters geistig beschränkten Augsburgerinnen erkennen, mit welchen Holbein seine legendarischen Darstellungen zu bevölkern liebt. Das Kind in seiner so ungewöhnlich freien Haltung und Bewegung ist gewiß durch ein italienisches, am wahrscheinlichsten venezianisches Motiv bestimmt.

Die bis zur Überladung reiche Ornamentik des Triumphbogens ist ganz gesättigt mit Formenelementen, welche dem Vorrat der oberitalienischen Renaissance entnommen sind. Über solchem Schwelgen ist der Ausdruck inneren Lebens etwas zu kurz gekommen; aber vielleicht darf man für die Teilnamslosigkeit einzelner Frauen doch wieder die „Sacra conversazione“ der Venezianer verantwortlich machen, wo nicht immer der Ausdruck mächtiger innerer Sammlung für den Mangel an äußerlicher Teilnahme entschädigt. Das Fleisch ist von warm rötlichem Ton und, wie im Sebastianaltar, mit mittelhellen, goldig braunen Schatten weich modelliert. Die Gewandung zeigt scharfen Bruch in den Falten, doch ist die Härte durch sorgsame eingehende Modellierung gemildert. Die gut erhaltene Farbe ist im ganzen von warmem bräunlichen Ton.*) Nach Vollendung dieses Werkes entschwindet der Künstler unseren Augen. Man hört nur mehr von materiellen Kämpfen, von Schuldklagen, sogar der Bruder war schon 1517 vor Gericht erschienen, um gegen den alten Hans zu zeugen; unter dem Jahre 1524 wird er von dem Augsburger Malerbuch unter jenen erwähnt, die abgestorben seien, ohne daß hinzugefügt würde, wo den Künstler der Tod ereilt habe. Die eigentliche Ernte seiner Saat fiel seinem großen Sohne Hans zu, aber er selbst hat doch nicht bloß Leistungen von unbedingter künstlerischer Gültigkeit hinterlassen, sondern er hat auch das hohe Verdienst, den Übergang aus dem engherzigen, spröden Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts zu der freieren, künstlerisch geläuterten Naturauffassung des sechzehnten Jahrhunderts für die deutsche Malerei mit vorbereitet zu haben. Er war als Künstler der Sanguiniker unter den Zeitgenossen; Tiefe der Empfindung mag man bei ihm vermissen, er grübelte wohl wenig und sinnierte wenig, aber er beobachtete scharf und schnell. Mit ungewöhnlicher Sicherheit fand er das Bezeichnende, eigentlich Individuelle jeder Persönlichkeit heraus. Daneben entsagte er freilich nicht der Neigung der Zeit für die Karikatur, die man damit entschuldigte, daß man meinte, das Sittlich-Häßliche müsse durch das Physisch-Häßliche zum Ausdruck

*) Das Bild ist bezeichnet Hans Holbein 1519. Woltman erklärte in der zweiten Auflage seines Holbein-Werkes die Bezeichnung für gefälscht und dachte wunderlicherweise an Gerard David als Urheber des Bildes. C. Justi und L. Scheibler, die beide das Bild sahen, halten die Bezeichnung für echt und das Bild für ein nicht zu bezweifelndes Werk des alten Holbein. Der Verf. dieser Geschichte kennt das Bild nur aus einer Photographie; um so lebhafter verpflichteten ihn deshalb ausführliche briefliche Äußerungen von seiten der beiden vorgenannten bewährten Kenner.

gebracht werden. An dramatischer Kraft übertraf er die Meister der Ulmer Schule, an Lebendigkeit im Ausdruck, die freilich auch vor häßlichem Gebärden- und Grimassenspiel nicht zurückscheute, war er auch Schongauer voraus. Hoher Schönheitssinn war ihm angeboren, nur die starke Neigung für das Charakteristische und Dramatische ließ jenen erst im späteren Alter zu völliger Reife kommen. Frische und Beweglichkeit des Geistes, Fähigkeit der Anempfindung, den zartesten Sinn für die ersten Regungen neuer ästhetischer Ideale, also alles das, was für den Bahnbrecher einer neuen Geschmacksrichtung unerläßlich ist, bewahrte er sich bis zum Ende.

Der Bruder Hans Holbeins, Sigmund Holbein, scheint sich nie zu künstlerischer Selbständigkeit emporgerungen zu haben. Es ist schon auffallend, daß sein Name sich nie im Verzeichnis jener Meister findet, die zwischen 1480 und 1548 der Zunft Lehrknaben vorstellten. Wie weit seine Hand den Werken an des Hans Anteil hat, ist nicht zu bestimmen; gewiß aber vertrat nicht er in der Werkstatt das Element des Fortschritts, wie man vermutet hat. Hätte er auch sein Licht unter den Scheffel gestellt, solange der Bruder lebte, so hätte er es doch mindestens nach dem Tode des Bruders leuchten lassen. Doch erwarb sich Sigmund Holbein Vermögen — die Klage gegen seinen Bruder beweist, daß er zu kargen verstand — wie sein Testament zeigt, das er 1540 als Bürger von Bern, wohin er übersiedelt war, zu gunsten seines Neffen Hans aufsetzte. Eine angesehene Stellung nahm in Augsburg neben Hans Holbein Toman Burgkmair ein, welcher sich nach eigener Aussage 1460 noch in den Lehrjahren befand; 1523 wird er unter den Verstorbenen aufgeführt. Trotz seiner vieljährigen Thätigkeit ist ein beglaubigtes Werk seiner Hand noch nicht nachgewiesen. Viel beschäftigt war in Augsburg auch Gumpold Giltlinger. Da er schon 1481 hervorragende Aufträge erhielt, muß er schon mehrere Jahre früher das Meisterrecht erworben haben. Er starb 1522. Sichere Werke seiner Hand sind selten. Jenes große Altarwerk, das er von 1481 bis 1484 für die Frauenkirche in Augsburg malte, ist nicht mehr vorhanden. Zwischen 1493 und 1496 entstanden die gleichfalls verschwundenen Ansichten Jerusalems und anderer Orte des heil. Landes im Refektorium des Ulrichklosters. Beglaubigt ist eine Anbetung der Könige in mehreren Wiederholungen. Die besterhaltene besitzt die Louvre-Sammlung; die mit dem Namen des Künstlers bezeichnete, aber leider stark übermalte ist in Augsburger Privatbesitz (Dr. Hoffmann). Ein hervorragender Künstler war er, nach diesem Werk zu schließen, nicht. Die Komposition ist durch die Fülle der Figuren verworren, im Ausdruck ist er leer und langweilig oder geziert. Die Landschaft hat natürlichen Himmel. Eine dritte Anbetung der Könige in der Galerie zu Augsburg (Nr. 59) ist wohl von jüngerer Entstehung; der bräunliche, wenig durchsichtige Ton der Färbung erinnert an die Basilikenbilder Holbeins und des jüngeren Burgkmair. Möglicherweise gehören auch Giltlinger die Malereien an den kleinen Orgelflügeln in der Annakirche in Augsburg an. Malernamen aus dieser Zeit könnten noch genug angeführt werden; doch fehlen die Werke, die sicher mit ihnen in Verbindung gebracht werden können. Dagegen sei noch ein Meister erwähnt, der 1502 neben Holbein d. Ä. eines der Basilikenbilder malte und es mit den Initialen L. F. zeichnete — vielleicht jener Leo Fraß, der 1499 der Kunst einen Lehrjungen vorstellte. Der Maler vereinte hier auf einem Bilde die Basiliken von Santa Croce in Jerusalem und San

Steffano. Das Hauptbild führt den heil. Stephan in seiner Thätigkeit als Diakon, also als Spender der Liebesgaben vor, der Bogen darüber dann eine Darstellung des Verrates des Judas, und die Seitenbilder in vier Darstellungen die Legende von der Auffindung des Kreuzes durch Helena. Der Künstler ist ein tüchtiger Handwerker, doch nicht mehr. Seine Männer sind grobknochig (die Schergen im Verrat der Judas karikierter als bei Holbein), die Frauen hager, von unliebenswürdiger Gesichtsbildung. Der Christus im Verrat ist von Holbein herübergenommen; im heil. Stephanus und in der einen Frau in rotem Kleid im Gefolge der knieenden Helena scheint der Künstler Erinnerungen an ein Werk Peruginos oder Francias verwertet zu haben. Der dunklen Farbe fehlt die Leuchtkraft; Gold wurde sehr reichlich angewendet. Von demselben Maler besitzt die Galerie in Augsburg noch einzelne Bilder: das Kreuzwunder (Nr. 653), Konstantins Auszug in die Schlacht (Nr. 654), dann die heil. Helena mit einem männlichen Heiligen (Nr. 655). Ein tüchtiger Buchmaler Augsburgs war in jener Zeit Leonhart Schüchlin, der vielleicht dahin von Ulm eingewandert war (er schreibt sich „Schielin der zeit burger zu Augspurg"). Ein mit seinem Namen gezeichnetes, 1498 vollendetes kleines Gebetbuch in der Bibliothek in Sigmaringen (Nr. 52) ist mit fünfzehn blattgroßen, überaus fein durchgeführten Bildchen geschmückt. In den Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist nicht bloß die sichere Zeichnung der zahlreichen kleinen Figürchen bewunderns-wert, sondern auch die lebensvolle und glückliche Anordnung. Der Christustypus geht auf Schongauer zurück. Die Färbung ist lebhaft mit vielfacher Anwendung goldener Lichter.

Zu einem dritten Mittelpunkt schwäbischer Malerei war Nördlingen durch Friedrich Herlin geworden. Nördlingen war eine kleine, aber reichsfreie Stadt mit wohlhabender Bürgerschaft. Friedrich Herlin war kein Einheimischer, doch jedenfalls ein Schwabe, vielleicht aus Ulm, wo ein Maler Herlin in den Jahren 1449 und 1454 vorkommt. Vor seiner Übersiedelung nach Nördlingen war Friedrich Herlin durch längere Zeit in Rothenburg a. T. thätig gewesen, da er in der Urkunde, mit welcher er vom Nördlinger Magistrat 1467 das Bürgerrecht erhielt, Meister Friedrich Herlin von Rothenburg maler genannt wird. In der Steuerliste wird sein Name 1499 zum letztenmale erwähnt; 1500 aber nur mehr sein Sohn Laux genannt, wodurch Fritz Herlins Tod zwischen 1499 und 1500 wahrscheinlich wird. Die wichtigsten Werke besitzen Rothenburg und Nördlingen. Das älteste datierte Werk des Künstlers war der Hochaltar, der 1462 im Auftrage des Jakob Fuchshart für die Georgskirche in Nördlingen entstand. Heute ist nur noch die Rückwand des Schreins an Ort und Stelle (der Altar wurde 1683 im Barockgeschmack erneuert), während die Flügel sich in der städtischen Sammlung befinden. Die inneren Seiten der (jetzt zersägten) Flügel führen sechs Ereignisse der Kindheitsgeschichte Christi vor (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Unter den Schriftgelehrten), die äußeren Seiten drei Szenen aus der Legende des heil. Georg (Befreiung der Königstochter, Einsturz des Götzenbildes, Martyrium), zwei aus der Legende der heil. Magdalena (Fußwaschung und Begegnung nach der Auferstehung), dann die heil. Dorothea und heil. Barbara, und endlich die männlichen und weiblichen Stifter. Auf der Rückwand des Altarschreins

ist die Geißelung, die Kreuzschleppung, Christus am Kreuze, die Auferstehung und das Jüngste Gericht dargestellt.

Daß der Künstler nach Nördlingen gerufen worden sei, „weil er mit niederländischer Arbeit umgehen könne“, ist Legende, aber daß der Künstler thatsächlich das Beste, was er besaß, den Niederländern verdankte, lehrt der erste Blick auf diesen Altar. Es ist die Technik, welche fesselt, die Sorgfalt, mit der das Einzelne der Natur nachgeschaffen wurde, welche man bewundert. Wie prächtig ist der gotische Polygonbau, in welchem die Darstellung im Tempel stattfindet, wie wetteifert der Maler mit van Eyck und seinen Schülern, wenn er von der Vorhalle des Tempels aus, worin Christus disputiert, unseren Blick durch die Straßenzeile leitet, mit dem feinen gotischen Brunnen und den geschickt verkürzten Figürchen, welche die Straße beleben. Wie augentäuschend ist die Struktur der Stoffe der Gewandung angegeben, und wer weiß, ob nicht Vögel sich verlocken ließen, an dem Brot zu naschen, das auf dem Tische in der Abendmahldarstellung liegt. Mit den niederländischen Bildern wetteifert auch die Kraft der Farbe, das satte Rot, das kräftige Blau, das leuchtende Grün, das in den Gewändern zur Anwendung kommt. Aber schon in der Formenbildung äußert sich die Schwäche des Künstlers, das Mittelmaß seiner Individualität. Wohl erkennt man noch den Formenkanon der Niederländer, besonders Rogiers, aber doch ganz veräußerlicht. Herlins Gesichtstypus ist ein langgezogenes Oval, mit langer, stumpf auslaufender Nase, ungewöhnlich breitem Zwischenraum zwischen Nasenkuppe und Mund, und einem Kinn mit flachen Grübchen. Die Hände zeigen breite, kräftige Handteller, die Finger dagegen sind wie bei den niederländischen Malern, knochig, lang und symmetrisch zugespitzt. In der Modellierung fehlt die Weichheit und Rundung; so kräftig die Körper hervortreten, sie erinnern nur an flach behandelte Holzskulpturen. Man vermißt überall die künstlerische Freiheit in der Arbeit und jene Beweglichkeit der Phantasie, welche auch noch im Nachschaffen sich einen Rest der Persönlichkeit zu wahren vermag.

Auch im Jüngsten Gericht, an der Rückseite des Schreins, spielen Reiseerinnerungen eine große Rolle. Die Anordnung des Mittelteils der Darstellung schließt sich zu eng an Rogiers Altarbild im Hospital zu Beaune, um die Übereinstimmung aus Zufall erklären zu können; die Hauptgruppe der Seligen, die von Engeln zur Pforte des himmlischen Jerusalems geleitet wird, ist mit allen Einzelzügen Lochners Jüngstem Gericht in Köln entnommen. Eigentum des Künstlers aber ist wohl die stark auf „Stimmung“ hinarbeitende Beleuchtung gewesen. Über dem auf einem Regenbogen thronenden Weltrichter ist der Himmel von tiefem Blau. Die Seligen, Maria und Johannes, stehen in hellem klaren Licht, tiefe Dämmerung dagegen liegt über der Landschaft, welche die Verdammten bewohnen, deren Martern schon begonnen haben. Durch die Luft schwirren häßliche Spukgestalten, die sich mit jenen in der Schongauerschen Versuchung des Antonius an Phantastik der Gestaltung messen können. Man wäre geneigt, dieser Züge wegen für die Darstellung des Jüngsten Gerichts einen anderen Künstler als den nüchternen Herlin vorzuschlagen, wenn nicht die Formengebung und die Modellierung doch wieder entschieden auf ihn hinwiesen.*)

*) Ungefähr 1880 wurden die Bilder an der Rückwand des Schreins restauriert, doch ohne den ursprünglichen künstlerischen Charakter anzutasten, wie der um die Kunstgeschichte Nördlingens hochverdiente Rektor Mayer dem Verf. mitteilte.

Aus dem Jahre 1466 stammt der Hochaltar in der Jakobskirche in Rothenburg a. d. T., der die Inschrift trägt: Dis werck hat Gemacht Friedrich Herrlein maler. MCCCCLXVI. Sant Jacob. Der Schrein enthält in Holzschnitzerei Christus am Kreuze und Heilige, die Flügel die Malereien von Herlin. Da die Bilder an der Außenseite ganz übermalt sind, so können nur noch die an der Innenseite in Frage kommen. Der Künstler behandelte hier denselben Stoff wie in den Malereien an der inneren Seite der Flügel des Altars in der Georgskirche in Nördlingen — nur die Flucht nach Ägypten und Christi Disputation im Tempel blieben weg, wofür der Tod Mariens auf zwei Feldern hinzutrat. An der Predella sind Christus und die zwölf Apostel, letztere zu zwei geordnet, hinter einer Balustrade angebracht. Die Komposition der Bilder aus dem Marienleben schließt sich in der Hauptsache an die im Nördlinger Cyklus an; wie denn auch die Abhängigkeit des Malers von niederländischen Vorbildern hier, wenn möglich, noch deutlicher hervortritt als dort. Figuren, Kompositionsmotive hat Herlin ohne Vorbehalt Rogier entlehnt, nur im Tode Mariens war er gezwungen, größere Selbständigkeit zu wahren. Die Apostelbrustbilder der Predella wenden dem Beschauer gute Charakterköpfe zu, aber der Christus in der Mitte, durchaus bezeichnend charakteristisch für die Formenanschauung und die Art der Modellierung Herlins, zeigt deutlich, wie sehr der Künstler an Formensinn und Seelentiefe unter Schongauer und dem älteren Holbein stand.*) Eine Maria mit dem Kinde und der Stifterin von 1467 in der Blutkapelle der Jakobskirche, dann eine Vera icon und ein Ecce homo an derselben Stelle sind wohl ebenfalls Werke Herlins.

Aus der frühen Zeit Herlins stammen auch die Flügel eines Schnitzaltars in der Georgskirche in Dinkelsbühl**) mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, der Beschneidung auf den inneren, den Gestalten zweier Heiligen auf den äußeren Seiten derselben. Diese Bilder müssen nach Maßgabe des darin besonders stark hervortretenden niederländischen Einflusses sogar noch früher als der Altar von 1462 sein. Die Ausführung ist sehr eingehend, die Färbung tiefer und Bewegungen sowie Gesichtsausdruck besser als meist bei Herlin: fein und empfindungsvoll bei aller Ruhe. Für die Stadtkirche in Nördlingen malte Herlin 1468 ein figurenreiches Eccehomobild als Votivtafel, das sich jetzt in der dortigen städtischen Sammlung befindet. Hier ist kein Mangel mehr an Handlung und energischer Bewegung, aber die Geißler, welche nach gethaner Arbeit ihre Röcke anziehen, die sechs Kerle, welche das Crucifige dem Pilatus zubrüllen, sind von einem Realismus, der schon als Brutalität bezeichnet werden kann, und Christus selbst zeigt wieder jenen gemeinen Durchschnittstypus, von dem Herlin nun einmal nicht loskommt. Das Bild ist zwar nicht bezeichnet, aber das Stifterbildnis allein genügte, Herlin als Urheber sicher zu stellen, da auch im Porträt die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines Typus noch wie hinter einem Schleier durchscheinen, abgesehen, daß er auch im Bildnis die ihm eigentümliche flache Modellierung nicht

*) Abbildung des Altars in Lichtdruck bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands, an gleicher Stelle auch als Detail der Christus der Predella; die Geburt Christi bei Förster, Denkmale XII.

**) Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschl. I. 338.

verleugnet.*) Aus dem Jahre 1472 stammt ein bezeichneter Altar in der Blasiuskirche in Bopfingen her; auf Herlin selbst führen nur die Darstellungen auf den inneren Seiten der Flügel zurück, eine Geburt Christi und die Anbetung der Könige; die Szenen aus der Passion und der Legende des heil. Blasius weisen auf eine ungeschicktere Hand; vielleicht ist Friedrich Walther von Dinkelsbühl, der auch in Nördlingen ansässig war, ihr Urheber. Das Hauptwerk Herlins bleibt aber doch der große Flügelaltar, den er 1488 ausführte; er befindet sich jetzt gleichfalls in der städtischen Sammlung in Nördlingen. Auf der Mitteltafel Maria auf dem Throne, das Kind auf dem Schoß haltend, das nach einem Buche greift, welches der heil. Lukas hält. Dieser empfiehlt einen vor ihm knieenden Mann, den Stifter, und dessen vier Söhne; auf der andern Seite kniet die Gattin des Stifters mit fünf Töchtern, als himmlische Vermittlerin haben sie die heil. Margareta zur Seite. Nach rückwärts wird das Scenarium durch einen braunen, goldgemusterten Teppich abgeschlossen, welchen zwei in weiße Tuniken gekleidete Engel halten. Auf den Flügeln ist die Geburt Christi und die Disputation des Christusknaben im Tempel dargestellt. Man merkt es, der Künstler strebte, hier sein Bestes zu geben. Die harte, mehr zeichnende als wirklich modellierende Formenbehandlung ist freilich geblieben, aber in der Bewegung zeigt Herlin hier größere Freiheit, im Ausdruck ist er lebendiger. Die Typen von früher sind beibehalten; das meiste Streben nach Lieblichkeit bekundet sich in den Engelsgestalten, der zwölfjährige Christus ist ohne Schönheit, von ganz ältlichem Ausdruck. Naturwahrheit ist in hohem Maße angestrebt; das Geäder, die Hautfalten im Gesicht, auf den Händen sind fast aufdringlich angegeben, alles Beiwerk mit größter Sorgsamkeit behandelt. An Kraft und Glanz der Farbe steht dies Flügelbild niederländischen Werken nicht nach; ein feuriges Rot, das hier der Maler besonders bevorzugte (Marias Kleid und Mantel, das Unterkleid des Lukas, das Gewand der Tochter), wird noch mehr durch das Grün (innere Seite des Mantels der Maria, Mantel der Margareta) gehoben, wie dieses von jenem wieder eine noch intensivere Leuchtkraft erhält; das Gold des Teppichs vervollständigt die Trias. Dazu treten dann, den Akkord reicher zu machen, Violett und Blau. Die Ortsüberlieferung, das Vorkommen des heil. Lukas als Patron auf dem Bilde, aber auch die Hausmarke verbürgen, daß der Künstler dieses Werk als Familienstiftung schuf, und daß er selbst und seine Familie in den Stiftern dargestellt sei.

Von allen den deutschen Malern, die mit den Niederländern in Beziehung traten, hat keiner so widerstandslos den fremden Einfluß auf sich wirken lassen wie

*) Auf dem Schild des knieenden Mannes findet sich ein Monogramm, das zweifellos als Hausmarke zu deuten ist. Dazu die Jahreszahl 1468,



darunter dann die nachträgliche Inschrift: Anno dm MCCCCLXXXVIII vor mitfasten starb der erber man hans genger zu ulm. Gott wolle im genedig sein.

Herlin. Mit der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, welche dem mittelalterlichen Handwerker eigen, hat er auch alles Erlernbare erlernt und geübt, darum ist er auch als Maler wirksamer als Zeitgenossen von ungleich höherer Begabung, wie z. B. Schongauer; um so größer ist das Mißverhältnis, in welchem das eigentlich Künstlerische zu dem Technischen steht. Daß sein Schönheitssinn nur sehr wenig entwickelt war, das haben viele der Zeitgenossen mit ihm geteilt, aber es fehlte ihm auch jene künstlerische Energie, welche durch den Schein ursprünglichen und mächtig pulsierenden Lebens auch für das Gewöhnliche, ja selbst Häßliche, starkes Interesse abzuzwingen im stande ist. Nur im Bildnis vermochte auch er infolge sorgsamer Beobachtung und liebevoller Durchführung Erfolge zu erzielen. Da nun aber Nördlingen kein Mittelpunkt sich kreuzender Verkehrsstraßen war, so kann es nicht wunder nehmen, daß Herlin nicht im stande war, eine Schule von weiter Wirksamkeit zu stiften. Es fehlt zwar nicht an Werken, die auf seine Werkstatt als Ausgangspunkt hinweisen, aber der Charakter ist doch nur der von Werken zurückgebliebener Provinzmaler; auch seine Söhne und Enkel, die als Maler thätig waren, haben nichts geschaffen, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdiente.

In Franken war jetzt wie früher Nürnberg der Mittelpunkt künstlerischer Thätigkeit. Die geistige Luft war in der freien lebendigen Handelsstadt der Blüte von Kunst und Wissenschaft günstiger als in den altehrwürdigen Bischofsresidenzen Bamberg und Würzburg. Allerdings, auch in diesen Städten fehlten Künstlerwerkstätten nicht, aber eine Meisterindividualität von selbständiger Artung, eine Schule, die Eigenes mit in die Entwickelung gebracht hätte, ist daraus nicht hervorgegangen. Der Meister, welcher 1429 den großen Flügelaltar für die Franziskanerkirche in Bamberg malte (jetzt im Nationalmuseum in München, Saal III), zeigt eine über das Mittelmaß ragende Begabung und einen kräftigen Natursinn, aber schwankend zwischen dem angelernten Idealismus der altkölnischen Schule und den Eingebungen seines eigenen rauhen, aber gesunden Naturells, vermochte auch er keine nachhaltige Wirkung zu erzielen. In dem Mittelbild ist die Kreuzigung dargestellt, auf den inneren Seiten der Flügel die Kreuzschleppung und Kreuzabnahme, auf den äußeren die Verspottung Christi und Ecce homo.

Die Magdalena, der Johannes verraten deutlich, daß der Meister die Leistungen der Schule Meister Wilhelms kennen gelernt hatte; der Christus, obgleich von edlen Formen und durchgeistigtem Ausdruck, ist dagegen sein Eigentum. Temperament schlägt aber doch nur durch in den derben, wuchtigen Gestalten, zu welchen der Künstler vom Leben, vom geistlichen Schauspiel angeregt wurde. Ohne in die Karikatur zu verfallen, ist er da voll Charakter und Lebendigkeit und nicht ohne einen Zug von Größe. Die Farbe, die sich vom Goldgrund abhebt, ist schwer — vielleicht auch infolge des Nachdunkelns. Die Technik ist Tempera. Die Bilder an den Außenseiten der Flügel dürften von Gesellenhand herrühren. Wie schon erwähnt wurde, hat dieses Werk in Bamberg selbst keine Nachfolge gehabt. Wäre es doch sonst nicht zu verstehen, daß z. B. das Epitaphbild der im Jahre 1443 verstorbenen Gernhauserin, Klosterfrau zum heil. Grab in Bamberg (München, Nat.-Museum, Saal III), so steif in der Haltung ist, ein so geringes Formenverständnis zeigt, daß es ebenso gut ein

Jahrhundert früher hätte entstanden sein können.*) In Nürnberg dagegen sollte das zu völliger Blüte kommen, dessen Keime schon im vorigen Jahrhundert sich vielverheißend angekündigt hatten. Neigung, die Natur nüchtern aufzufassen und schlicht darzustellen, hatten schon damals die Nürnberger Maler gezeigt, ohne doch zarte und tiefe Empfindung weihevoller Stimmung vermissen zu lassen. Diese schlichte und doch empfindungsvolle Natürlichkeit mußte den Nürnbergern zusagen, denn sie blieb noch ohne fremde Beimischung den Werken Nürnberg'scher Malerei eigen, als am Nieder- und Oberrhein sich bereits der Einfluß der Schule der van Eycks bemerkbar machte. Das bezeugt der kaum vor 1440 entstandene Hochaltar in der Frauenkirche in Nürnberg, der aus der Karthäuserkirche dahin kam. Auf der Mitteltafel ist Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, dann die Verkündigung und Auferstehung dargestellt, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Apostel Petrus und Jakobus. Hier ist eine seltene Verbindung von Würde und Leben, Naturwahrheit und Stil. Die Maria ist noch der idealen Stimmung, aus welcher der Im-Hof-Altar hervorging, entsprossen, nur sind die Formen kräftiger, das Gesicht ausdrucksvoller geworden; der Leib des gekreuzigten Christus ist von edlen Verhältnissen, das Muskelspiel aber dabei mit augenscheinlicher Sorgfalt angegeben; in der Auferstehung sind der eben dem Grabe entsteigende Christus und die Wächter in voller Vordersicht genommen, und diese für die Zeit nicht leichte perspektivische Aufgabe ist gut und ohne Befangenheit gelöst; das gleiche gilt von dem niederfliegenden Engel in der Geburt Christi. Die Apostel sind markige, gedrungene Gestalten, mit dem Ausdruck gesammelter Kraft im Gesichte, das übrigens die Herkunft von den überlieferten Typen nicht verleugnet. Die Gewandung fällt in breiten, gut geordneten Massen. Die Farbe ist tief und klar, zu dem kräftigen, klangvollen Akkord von einem kräftigen Rot, Blau und Gelb (das Gold des Grundes) tritt ein saftiges Grün als glückliche Ergänzung. Man darf es wohl sagen: der Künstler des Frauenaltars war nicht bloß ein ansprechendes Talent, der im übrigen sich auf der breiten Heerstraße hielt, sondern er war ein Mann, der vorwärts drängte, der in schwierigen künstlerischen Aufgaben nach Herrschaft über die Natur gerungen hat.

Ein kleiner Altar mit Doppelflügeln in St. Sebald in Nürnberg (eine Stiftung der Haller'schen Familie) mit einem Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes auf der Mitteltafel, dem Ölberg und einigen Heiligen auf den Flügeln, könnte wohl als ein Jugendwerk des Meisters des Hochaltars an der Frauenkirche genommen werden. Mit diesem Meister verglichen erscheint der Maler, welcher die Flügel des Theokarsaltars in St. Sebald mit der Verklärung Christi, dem Fischzug Petri, dem Abendmahl, der Auferstehung und vier Darstellungen aus dem Leben Theokars schmückte, als Vertreter einer älteren Richtung, obgleich er ein kaum erheblich älterer Zeitgenosse jenes Künstlers war. Er erzählt zwar mit großer dramatischer Lebendigkeit, aber die Bewegungen sind eckig, oft ungeschickt und die Farbe hat nicht die Klarheit und Kraft des Frauenkirchen-Altars. Eine Gedächtnistafel in der Lorenzikirche in Nürnberg, die 1446 von Margarete Imhof und Anton Imhof gestiftet wurde, vorstellend Maria mit dem Kinde und die Stifterfamilie (der Vater mit acht Söhnen und die Mutter mit vier Töchtern) zeigt dagegen wieder ein wahres Schwelgen in vollen weichen und

*) Abbildung in E. Försters Denkmalen. IV.

schönen Formen, dann aber in den Stifterbildnissen eine Meisterschaft über die Natur, welche den Nürnberger auf Wegen zeigt, die in gleicher Richtung mit jenen laufen, auf welchen die Niederländer wandelten. Und nun trat auch bald der Künstler auf, welcher diese Wege vereinen sollte: es war dies Michael Wolgemuth.

Michael Wolgemuth wurde in Nürnberg 1434 geboren; die Familie war dort in vielen Zweigen ansässig — sein Vater war Valentin Wolgemuth der Maler, seine Mutter hieß Anna. Seine Lehrzeit bestand Michael im Hause seines Vaters oder eines seiner Verwandten, von welchen mehrere als Maler angeführt werden. Die Wanderung führte ihn wohl Köln zu, vielleicht in Gesellschaft des ungefähr gleichaltrigen Schüchlin, der persönliche Beziehungen in Nürnberg hatte, und von dessen Hauptwerk, dem Altar zu Tiefenbronn, ja, wie erwähnt, Fäden zu Wolgemuth hinüberleiten. Der Oberrhein hatte noch nicht die mächtige Anziehungskraft, wie er sie später besaß, als Schongauer, der ja um zehn bis vierzehn Jahre jünger war als Wolgemuth, in Kolmar seine Werkstätte aufgethan hatte. Ob Wolgemuth über Köln hinaus bis zur Heimstätte der van Eyck'schen Schule vorgedrungen ist, läßt sich natürlich weder bejahen, noch verneinen, immerhin aber weist das erste gesicherte Werk des Künstlers, der Hoferaltar, auf eine intime Kenntnis der künstlerischen Grundsätze jener Schule. Auch der Zeitpunkt, da Wolgemuth in Nürnberg sich wieder seßhaft machte, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Gewiß ist nur, daß er Mitte der sechziger Jahre in Nürnberg arbeitete und daß er 1473 die Witwe des 1472 verstorbenen Malers Hans Pleydenwurf heiratete. In Pleydenwurfs Hause, auf der Sebalder Seite, eröffnete er nun seine Werkstätte, in die später auch einer seiner Stiefsöhne, Wilhelm Pleydenwurf, als Genosse trat. In der Werkstätte ging es sehr lebhaft her, zahlreiche Gesellen müssen hier gearbeitet haben, die verschiedensten Techniken wurden hier geübt, neben der Malerei der Holzschnitt und die Holzschnitzerei. Wolgemuth starb hochbetagt am Andreastag 1519. Das Werk Wolgemuths zu umgrenzen ist nicht leicht; in der Art seiner Kunstübung stand er ganz auf mittelalterlichem Boden: die Kunst ist Handwerk, Geschäftsbetrieb. So dachte er nicht daran, allen Arbeiten, die aus seiner Werkstätte hervorgingen, den Stempel persönlichen Geistes aufzudrücken. Er entwarf höchstens, er ordnete an, und dem ausbedungenen Preise entsprechend regelte sich die eigene Anteilnahme an dem Werke und die mehr oder minder sorgfältige Ausführung durch mehr oder minder begabte und geübte Gehilfenhände. Es wäre ungeschichtlich, Wolgemuth daraus einen sittlichen Vorwurf machen zu wollen, er selbst hat darunter gelitten, da dadurch sein Charakterbild in der Geschichte der Malerei ein sehr schwankendes geworden ist.

Das früheste bekannte Werk, das mit Bestimmtheit auf Wolgemuth als Künstler hinweist, ist der mit der Zeitangabe 1465 versehene Altar, der für die Dreifaltigkeitskirche in Hof entstand. Vier auf beiden Seiten bemalte Tafeln davon besitzt die Pinakothek in München (Nr. 229—232); sie stellen auf den Vorderseiten dar den Ölberg, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung; auf den Rückseiten den englischen Gruß, die Geburt Christi und zwei Apostelpaare. Mit diesem Werke hat die Nürnberger Schule ihren Anschluß an die niederländische Richtung vollzogen. Deutlich erkennt man auch, daß es wiederum Rogier war, der den Künstler in seinen Bann gezwungen hatte. Auf ihn führt der Kanon der Gestaltenbildung, die Grund-

linien des Kopftypus, auf die Niederländer überhaupt die liebevoll durchgeführte Landschaft, die emailartig glänzende, leuchtende, leider aber nicht genügend harmonisierte Färbung zurück. Aber Wolgemuth kam seinen Absichten doch nur mit schwerfälliger Hand nach. Man meint, der Künstler müßte besser das Messer des Holzschnitzers als den Pinsel des Malers geführt haben. Das Nackte, Hände, Füße, Gesichter sind flach und mit scharfen Konturen modelliert, die mäßig bewegten Gestalten von Steifheit nicht frei. Mit dem eingehenden Realismus der Niederländer suchte er mindestens in den Frauengestalten einen Rest des Schönheitssinnes der älteren Nürnberger Schule zu verbinden, und dabei ward sein Realismus oberflächlich und sein Streben nach Anmut zur Geziertheit. Auf den ersten Blick erscheint sein Frauentypus anmutig, aber näher besehen erhält derselbe etwas Maskenhaftes, weil er ganz seellos ist. Dem Typus Rogiers entsprechend spitzt sich der oben breite Kopf nach unten zu, die mandelförmigen Augen sind groß, die Linien, welche von den Augenbrauen zur Nasenwurzel laufen, sind von schematischer Regelmäßigkeit, der Mund ist voll und kräftig, aber ganz leblos, die Lippen in unschöner Linie etwas hinauf oder hinab gezogen. Das ein wenig vorgewölbte Kinn ist doch von kleinlicher Form. Die Männer sind von mehr charakteristischer Bildung, doch auch hier bleibt die Naturschilderung oberflächlich. Adern, Muskeln, Quetschfalten, selbst die Warze im Gesicht werden getreulich angegeben, aber den Händen fehlt das Fühlige, welches z. B. auch den Händen der Figuren Rogiers bei aller Hagerkeit und Knochigkeit eigen ist. Im allgemeinen hat hier wie meist auch später Wolgemuths männlicher Typus einen Zug ins Spießbürgerliche, Banale; seine Charaktere sind ohne Gewalt und Wucht, selbst ohne die Lebensenergie, die Schüchlin seinen Gestalten mitgab. Das Anziehendste ist die Landschaft, für deren wirksame Belebung der Künstler schon bestimmte Lichtwirkungen auszunützen vermag — so z. B. die Morgenbeleuchtung in der Auferstehung. Gold für die Farbe des Himmels wendet der Künstler nirgends an. In der Gewandung tritt neben einem sehr lebhaften Rot und Grün ein kräftiges Blau so sehr hervor, daß die Harmonie der Farbe dadurch eine Einbuße erleidet; daneben zeigt sich Vorliebe für Brokatstoffe mit Granatmustern. Der Fleischton ist rötlich und in feinem Grau abschattiert. Einen Fortschritt zu strengerer Formbezeichnung und harmonischerer Farbe zeigen die Flügel eines von der Familie Landauer in Nürnberg gestifteten Altars, von welchen der eine mit der Vermählung der heil. Katharina und der Geburt Christi in München (Pinakothek Nr. 234), der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in Augsburg (Galerie Nr. 42 und 43) sich befindet. Die fein und sorgfältig ausgeführte Flußlandschaft, auf welche die Fenster der Stube hinausführen, wo Katharina sich dem Christuskinde vermählt, weist entschieden auf niederländische Vorbilder. Katharina in rotem, mit großen Goldblumen gemustertem Kleid ist lebendiger im Ausdruck als die Frauen des Hoferaltars, frei von deren lebloser gezierter Anmut. In der Kreuzigung fällt die eingehendere Modellierung des Leibes der Schächer günstig auf. Das nächste datierte Werk Wolgemuths ist der Hochaltar der Marienkirche in Zwickau von 1479. Die Malereien befinden sich auf den äußeren Seiten der inneren und auf beiden Seiten der äußeren Flügel, dann an den Flügeln der Staffel und an der Rückseite des Schreins. Wolgemuth hat hier schon in ausgiebigem Maße Gehilfenhände in Anspruch genommen. Seine eigene Art tritt am ungetrübtesten in den vier Darstellungen



Michael Wohlgemuth: Kreuzabnahme (vom Hofer-Altar).
München, Pinakothek.

aus der Jugend Christi hervor (Verkündigung, Geburt, Anbetung der heil. drei Könige, heilige Sippe), welche nach Öffnung der ersten Flügel sichtbar werden. Unter diesen ist wieder die heil. Sippe die beste Leistung des Künstlers. Man könnte der Komposition höchstens zu strenge Symmetrie vorwerfen, aber die Männer sind von energischer Charakteristik, die Frauen nur zum Teile von der befangenen Typik, in die Wolgemuth so oft den Reichtum der Natur zwängte. Die Passionsszenen an den Außenseiten des ersten Flügelpaars mit ihrer ver-

aus der Jugend Christi hervor (Verkündigung, Geburt, Anbetung der heil. drei Könige, heilige Sippe), welche nach Öffnung der ersten Flügel sichtbar werden. Unter diesen ist wieder die heil. Sippe die beste Leistung des Künstlers. Man könnte der Komposition höchstens zu strenge Symmetrie vorwerfen, aber die Männer sind von energischer Charakteristik, die Frauen nur zum Teile von der befangenen Typik, in die Wolgemuth so oft den Reichtum der Natur zwängte. Die Passionsszenen an den Außenseiten des ersten Flügelpaars mit ihrer verworrenen Komposition, den karikierten Gestalten, ebenso das Jüngste Gericht auf der Rückseite des Schreines gehören derben, aber nicht ungeschickten Gehilfenhänden an.

Bedeutender ist Wolgemuths Anteil an dem Altarwerk, welches Sebastian Peringsdörffer in die Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg um 1488 stiftete (Nürnberg, Germ. Museum 112—115). An keinem Werke des Künstlers mehr kann man das Tüchtige an ihm und die Grenzen seiner Kraft so klar abschätzen wie hier. Die Außenseiten des Altars zeigen vier Paare männlicher und weiblicher Heiliger, die auf gotischen Konsolen stehen; auf den Innenseiten sind Begebenheiten aus dem Leben des heil. Vitus und anderer Heiligen dargestellt. In erster Linie sind Eigentum Wolgemuths die vier Heiligenpaare: Katharina und Barbara, Rosalia und Margaretha, Georg und Sebald, Johannes d. T. und Nikolaus. Beseeltere Frauengestalten als hier hat Wolgemuth nie wieder geschaffen. In keuscher Zurückgezogenheit in sich stehen die schlanken, feinen Gestalten da;



Wolgemuth: Georg und Sebald.

jene kokette Geziertheit, die bei ihm in der Hast der Arbeit den Mangel wahrer leiblicher und geistiger Anmut zu verdecken berufen wird, fehlt hier einmal völlig. Selbst die Hände, wenngleich etwas steif in der Haltung, sind gut durchmodelliert. Noch bedeutender, auch über den Zwickauer Altar hinaus, ist der Fortschritt in der Charakteristik der männlichen Gestalten. Am hervorragendsten sind Johannes und Georg; der erstere wendet dem Beschauer ein Gesicht von derben, aber doch durch Askese vergeistigten Zügen zu, mit den großen braunen Augen wie in eine Offenbarung starrend; Georg steht straff da, alles deutet auf ernste, kühne Entschlossenheit: die kräftige Adlernase, der fest geschlossene Mund, die hageren, doch nicht eingefallenen Wangen. Sebald mit dem Kirchenmodell gleicht einem Baukünstler der Zeit, der sein eigenes Werk vorweist; Nikolaus zeigt in dem feinen nachdenklichen Priestergesicht Klugheit, aber auch entschiedene Willenskraft. Von den Bildern der Rückseite steht die Lukasdarstellung ganz innerhalb der Grenzen der Kraft des Meisters selbst. Maria mit dem sehr lebhaften Kinde in traulicher Stube ist von schlichter Anmut (ihr Typus steht in der Mitte zwischen dem Rogiers und dem der späteren Periode Schongauers); Lukas, mit einem gut durchgearbeiteten Charakterkopf, ist anziehend durch schlichten Ernst. In der Szene aus der Legende des heiligen Bernhard, wo Christus vom Kreuze zu dem Betenden niedersteigt, zeigt der Heilige eine bei Wolgemuth selten anzutreffende Energie der Empfindung: als ob etwas von der Glut der Andacht des Heiligen auf den Künstler übergegangen wäre. Christoph, der mit dem Christuskinde den Fluß durchschreitet, ist rauh bis zur Häßlichkeit, die Landschaft aber von intimem Reiz und liebevoller Durchführung. Im Martyrium des Sebastian hat der Heilige jenen dämlichen Ausdruck, der bei Wolgemuth den Ausdruck tiefen Schmerzes öfters — wohl unfreiwillig — ersetzt. Die Schergen sind mit Behagen charakterisiert, sie verleugnen nicht, daß sie voll und ganz zu jenem Gesindel gehören, welches in den Passionsszenen Schongauers und des Meisters der Lyversbergischen Passion sein Wesen treibt. Die Szenen aus der Legende des heil. Vitus rühren wohl nur in ihrer Komposition von Wolgemuth her; an ihrer Ausführung scheint in hervorragender Weise ein Gehilfe thätig gewesen zu sein, der eine 1487 datierte Darstellung aus dem Leben des heiligen Vitus (Vitus wendet sich von den Götzen ab) in der Lorenzkirche in Nürnberg mit den Initialen R. F. bezeichnete. Am Ende des Jahrhunderts schmückte Wolgemuth das Huldigungszimmer im Rathaus zu Goslar mit Malereien; 1501 wurde er dafür zum Ehrenbürger der Stadt und zum Mitglied der Brauergilde ernannt. An den sehr rohen Deckenbildern (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel) ist Wolgemuths Anteil wohl ein geringer. Am besten sind die Sibyllen, welche abwechselnd mit Kaisergestalten die Wände zieren; schlanke und doch nicht hagere Gestalten, anmutig bewegt, dabei freilich ohne jeden Ausdruck des Visionären oder auch nur geistiger Konzentration. Die Behandlung ist eine mehr zeichnende, nur die Gewänder sind von kräftiger, harmonischer Färbung. Eine tüchtige, des Wolgemuth würdige Leistung ist auch das Bildnis des damaligen Bürgermeisters von Goslar, Johannes Passen, der vor der Madonna knieend dargestellt ist. Die Malereien sind in Deckfarbe unmittelbar auf dem Holzgetäfel ausgeführt; die dekorative Wirkung, die in erster Linie beabsichtigt war, ist eine sehr günstige. Das letzte datierte Werk Wolgemuths ist der

Altar zu Schwabach, den er 1508 ablieferte. Es ist dies ein umfangreicher Schnitzaltar mit zwei feststehenden und vier beweglichen Flügeln. Auf den feststehenden Flügeln sind die Kolossalgestalten der Kirchenpatrone Johannes d. T. und Martin von Tours dargestellt, auf den Außenseiten der äußeren Flügel vier Passionsszenen, auf



Wolgemuth: Christus steigt zu St. Bernhard vom Kreuz.

den inneren Seiten und den äußeren Seiten der inneren Flügel Szenen aus den Legenden der beiden Kirchenpatrone, auf den Flügeln der Staffel endlich wieder die beiden Kirchenpatrone, Anna selbdritt, Elisabeth, dann die Grablegung. Der dreiundsiebzigjährige Meister scheint an diese Arbeit nur wenig die Hand gelegt zu haben; nicht einmal die Komposition dürfte ausschließlich sein Eigentum sein. Am nächsten läge es, die persönliche Mitwirkung auf die Kolossalfiguren der feststehenden Flügel zu

beschränken; sollte er auch noch, wie man will, die Darstellungen der Staffel eigenhändig durchgeführt haben, so war seine Hand durch das Alter schon eine so ungelenke geworden, daß er kaum mehr von den Faustmalern seiner Werkstatt zu unterscheiden ist. Ein datiertes Werk ist nun nicht mehr nachzuweisen, doch auch von den undatierten Bildern, deren Charakter auf seine Werkstätte hindeutet, dürften die meisten einer früheren Periode angehören. Nur einiges sei genannt. Eine Aussendung der Apostel in München (Pinakothek Nr. 235) spricht durch anmutige Landschaft an; die Farbe aber ist stumpf, besonders im Fleischton. Das große Altarwerk in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg könnte manches Eigenhändige vom Meister besitzen, und das Gleiche gilt von den Malereien des Hochaltars in der Kirche zu Hersbruck bei Nürnberg. Die Gemälde auf den Außenseiten der Flügel des Altars in der Predigerkirche in Erfurt weisen zum mindesten auf die Werkstatt Wolgemuths zurück. Eine sehr figurenreiche Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 233) mit manchen Zügen, die an Wolgemuth erinnern, läßt im ganzen doch eher an einen älteren Zeitgenossen Wolgemuths denken. Die Landschaft ist kleinlicher, die Formen derber als bei Wolgemuth; der Gesamtton der Farbe tiefer, ins Bräunliche gehend. Noch mehr trennt sich von Wolgemuth, ohne doch den Zusammenhang ganz aufzugeben, der Meister, welcher die Kreuzigung im Germanischen Museum malte (Nr. 116), die durch das Wappen des Donators als eine Stiftung des würzburgischen Kanonikus Schönborn nachgewiesen ist. Vor allem ist der Maler dieser Kreuzigung ein größerer Dramatiker als Wolgemuth; Leben, Bewegung, Aufregung weiß er zu schildern, ohne diese in Verwirrung zu verkehren; völliges Hingenommensein durch Mitleid bringt er ebenso zum Ausdruck, wie Haß und wilde Roheit. Die Frauen sind individueller als bei Wolgemuth, und doch vermag er auch Jugendreiz zu schildern, wie z. B. in jener Mädchengestalt, die gleich hinter Johannes steht. In der Farbe ist er kräftiger, tiefer als Wolgemuth und dabei von ganz harmonischer Stimmung. Wenn auf Grund der einen großen kolorierten Zeichnung des heil. Sebastian der Universitätsbibliothek in Erlangen ein Urteil über Hans Traut aus Speier, der Wolgemuths Zeitgenosse war, zu fällen gestattet ist, so hat auch dieser sich von der Art Wolgemuths etwas abgeschieden, sich mehr an die ältere einheimische Schule angeschlossen und deren geläuterten Formensinn zur Richtschnur genommen. Auch zahlreiche Bildnisse gehen auf Wolgemuth und seine Nürnberger Umgebung zurück. Wolgemuths ganze Art war für das Bildnis angelegt, ein nüchterner Mann, mit einem scharfen Auge, einer sicheren Hand und, wenn es Not that, ein gewissenhafter Arbeiter, der volle Herrschaft über die Technik besaß; so konnte er wohl die selbstsicheren, mit dem Himmel und der Erde in guter prompter Rechnung lebenden Nürnberger Patrizier und Patrizierfrauen trefflich und zu deren Zufriedenheit konterfeien. So könnte auf seine Hand zurückführen das Doppelbildnis im Amalienstift zu Dessau von 1475. Die junge Frau (oder Braut?) zeigt bei aller Individualität doch etwas vom Wolgemuthschen Frauentypus; der Bräutigam oder junge Gatte in Modetracht, mit nacktem Hals, auf dem lang herabwallenden Haar ein kokettes Barett, ist von hageren spitzigen Formen, etwas steif in der Haltung, aber beide von packender Lebenswahrheit. Daran schließt sich das Bildnis eines alten Mannes im Germanischen Museum (Nr. 108). Ebenso könnte auch das Bildnis des 23 jährigen Konrad Imhof in der Rochus-

kapelle*) in Nürnberg von 1486 auf ihn zurückgehen. Dasselbe gilt von dem Bildnisse der Ursula Hans Tucher von 1478 in Kassel und dem Bildnis eines jungen Mannes mit einer Blume in der Hand im Germanischen Museum (Nr. 110). Ein Bildnis des Kanonikus Schönborn, auch in der letztgenannten Sammlung (Nr. 109), ist in der Wiedergabe intimer persönlicher Züge so vorgeschritten, daß es über Wolgemuths Kraft hinausgehend betrachtet werden kann.



Wolgemuth: Bildnis der Ursula Hans Tucher. Kassel.

Der Ruf und der Einfluß Wolgemuths als Maler ist weit über die Grenzen Nürnbergs gedrungen; der rege, vielverzweigte Handelsverkehr der Stadt hatte daran freilich größeren Anteil als die Macht der künstlerischen Persönlichkeit. Wolgemuths Begabung stand nicht höher als die Herlins und war auch dieser verwandt. Ein sauber arbeitender Handwerker, nur etwas feinfühliger als jener war er, nicht viel mehr. An Tiefe und selbst an Gründlichkeit ging ihm noch Schüchlin voraus; dem Reichtum der Phantasie Schongauers gegenüber erscheint er wie ein Bettler; Eingebungen echter reiner Schönheit, die den alten Holbein so oft erleuchten, hat er nie gehabt. Wenn er in einzelnen Leistungen, in welchen er das Beste gab, was in seiner

*) Vgl. H. Stegmann: Die Rochuskapelle Taf. VII.

Kraft lag, uns doch auch noch heute ans Herz rührt, so liegt dies in der so ganz natürlichen und schlichten Art, die Hergänge der heiligen Geschichte und Legende ganz in das Gewand und die Farbe der Zeit und seiner Heimatstadt zu kleiden. Das Gemüt wird dadurch nicht minder ergriffen, und der Nürnberger mochte sich nicht weniger erbauen, wenn er, wie im geistlichen Schauspiel, sich und seinen Nachbar, sei es als Zuschauer, sei es als Helden auf der heiligen Szene fand. Die Seele des Poeten steckte nicht in Wolgemuth, nur aus seinen Landschaften klingt öfters ein Ton, der wie ein Echo des damaligen Volksliedes gemahnt: reinliche Pfade zwischen bebuschten Höhen hin, Wiesen von saftigem Grün, wo noch jeder Grashalm für den liebevollen Blick des Meisters zeugt, schattenspendende Baumgruppen, rauschende Bäche und das alles von mild klarem Himmel überspannt, so erscheint seine Landschaft, von der Phantastik frei, so recht einladend zu fröhlicher Sonntagswanderung.*)

Auch auf bayrischem Boden und auf jenem angrenzenden Gebiete, welches unabhängig von politischen Grenzen der Stammesabkunft seiner Bevölkerung nach dazu gehört, war jetzt eine große künstlerische Betriebsamkeit wahrzunehmen. Aber Künstlerpersönlichkeiten von scharf ausgeprägter Physiognomie, oder gar Meister, die fördernd in die Entwickelung eingegriffen hätten, sind nur in sehr geringer Zahl zu nennen. Und das noch öfter im Süden als im Norden, da sich im Süden die rauhe künstlerisch-spröde Art des bajuvarischen Stammnaturells schon mit anderer, besonders italienischer Art kreuzte. Es ist kein Zweifel möglich, daß Salzburg, Bozen, Innsbruck in jener Zeit für die Entwickelung der Malerei eine ungleich höhere Bedeutung hatten als München, oder gar Landshut und Regensburg. Während nämlich in den Schulen der ersteren, südwärts gelegenen Städte, die zugleich durch die große Handelsstraße in regere Beziehung zu Italien gebracht waren, sich ein ernsthaftes Bestreben zeigte, den Realismus sei es durch einen Zug monumentaler Größe zu adeln, sei es durch eine höher entwickelte Farbenpoesie zu verklären, blieb der Realismus der eigentlich bayrischen Schulen trocken, spröde, rauh ohne jeden Ansatz, die Natur zu idealisieren, oder doch mit Empfindung für ihre Harmonie und Schönheit darzustellen. Selbst die mittelbare Berührung mit flandrischer Malerei konnte einer vertiefteren Naturauffassung vorläufig nicht die Wege frei legen. Daneben begegnen uns vereinzelte Werke, welche die langsame Entwickelung zu überflügeln scheinen; der Mangel an Nachfolge deutet dann darauf hin, daß sie der Wanderlust eines fremden Künstlers das Dasein verdankten.

Die rauheste Tonart hat wohl die Münchener Schule angeschlagen. Für die Charakteristik derselben fehlt es nicht an erhaltenen Werken, mögen auch die Fäden, wodurch diese mit bestimmten Künstlernamen verknüpft werden, nicht gerade sehr feste sein. Einem Cyklus von Passionsbildern, welchen Gabriel Möchselkirchner 1480 für das Kloster in Tegernsee gearbeitet hatte, werden eine Kreuzschleppung und eine Kreuztragung in der Galerie in Schleißheim zugewiesen (Nr. 73 und 74). Roher kann die Natur nicht karikiert werden; selbst die Idealgestalten stoßen ab

*) Die Würdigung der Thätigkeit Wolgemuths auf dem Gebiete des Holzschnitts, seiner Bedeutung für den Fortschritt dieser Technik muß ebenso der Geschichte des Holzschnitts und Kupferstichs überlassen werden, wie die Untersuchung der Frage, ob in Wolgemuths Werkstatt auch die Kupferstich-Technik geübt worden sei. Über Wolgemuth den Maler vgl. W. v. Seidlitz in d. Zeitsch. f. b. K. XVIII, S. 169 fg. mit Abbildungen. Dann R. Vischer a. O. S. 294 fg.

durch plumpe Typen und Formen; woher nahm der Maler die Modelle für seine heiligen Frauen, mit den klobigen großen Nasen, dem breiten Mund, dem kleinen Kinn? Und nun erst die an Scheußlichkeit nicht zu übertreffenden Söldner, welche über den zu verlosenden Rock Christi in Kampf geraten sind! Mit mangelhafter Kenntnis der Naturformen gerät die Vorliebe für leidenschaftlich-heftigen Ausdruck innerer und äußerer Vorgänge in Streit; man beobachte die krampfhaft verbogenen Gliedmaßen des linken Schächers. Der Fleischton ist ein schweres Braun mit grell aufgesetzten weißen Lichtern. Die Gewänder sind vielfach geblümt und vorwiegend von blassem Ton. Die Modellierung ist derb aber kräftig, so daß die Figuren in völliger Rundung aus der Fläche heraustreten. Auf Ulrich Futerer, der aus Landshut nach München geflüchtet war, führt man eine andere in derselben Galerie befindliche Kreuzigung zurück (Nr. 71). Die Formen sind von gleicher Derbheit, die Bewegung aber ungezwungener im Ausdruck; bezeichnend für die Anschauung des Malers ist es, daß der linke Schächer als derbkomische Judenkarikatur gebildet wurde. Die Figuren heben sich in Steinfarbe von dunklem Grund ab, nur die Fleischpartien wurden in braunrötlichem Ton mit grellen weißen Lichtern angegeben. Dem Hans Olmdorfer, der zwischen 1460 bis 1518 als Hofmaler in den Diensten bayrischer Herzöge stand, wird das große Altarwerk zugewiesen, das aus der abgebrochenen Franziskanerkirche in München in das bayrische National-Museum (Saal IX) kam. Laut Inschrift ist es eine Stiftung des Herzogs Albrecht von 1492. Die Kreuzigung auf dem Mittelbilde ist sehr figurenreich; doch man kann weniger von Komposition sprechen, als von einem wilden Durcheinander derber plumper Gestalten. Selbst die Frauen haben herbe, fast männliche Züge ohne jeden Schimmer von Anmut. Auch die Modellierung des Christusleibes ist von einer gewissen pathetischen Derbheit: der Leib sehr kräftig, die Kniee knollenartig vorgewölbt, die Waden plump. Die Zeichnung ist sauber ausgeführt. Die Farbe ist derb, ein tiefes Rot herrscht vor. Man gewinnt aus dem Ganzen den Eindruck bäurischer, aber doch urwüchsiger Kraft. Auf den inneren Seiten der Flügel ist der Ölberg und die Gefangennahme Christi, auf den äußeren Seiten die Geißelung und die Kreuzschleppung mit den knieenden Stiftern dargestellt. Das Stifterpaar ist das Beste des Werkes, und fast erscheint es rätselhaft, wie der Künstler, der im Bildnis die Natur so schlicht und wahr wiederzugeben wußte, in den geschichtlichen Darstellungen in einen so brutalen und zugleich pathetischen Realismus verfallen konnte. Möglich, daß dem gleichen Meister auch das derb gemalte, aber ausdrucksvolle Bild des Herzogs Siegmund in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 86) angehört. Ohne jeden Zusammenhang mit dem Altarwerk in der Nationalgalerie ist dagegen der Hochaltar in der Kirche zu Blutenburg von 1491, der gleichfalls mit Olmdorfer in Beziehung gebracht wurde. Der Maler desselben war an Rauheit und Derbheit der Formengebung jenem nicht unähnlich, aber markloser und noch nicht ohne allen Zusammenhang mit der ausgelebten idealistischen Richtung. Ein gleich starkes Naturell wie die früher genannten Meister, aber ihnen weit voraus an Begabung und entwickelter Technik war der Maler eines wohl schon am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Cyklus von Bildern aus der Geschichte der beiden Apostelfürsten; er war für die Petrikirche in München bestimmt, wo sich auch noch vier Stücke finden, während sechs in das bayrische National-Museum kamen. War der Künstler ein Einheimischer, so ist

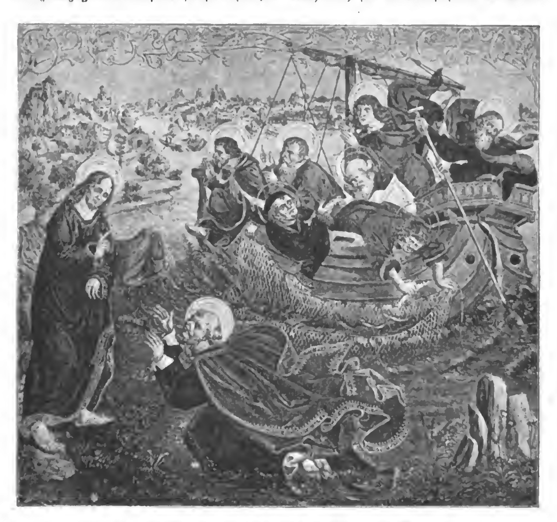
er zweifellos mit Augsburg und namentlich mit der von Padua angeregten Pusterthaler Schule in Berührung getreten. Die Derbheit der Charakteristik der Münchener Genossen besaß er, aber er verband damit einen monumentalen Zug; bezeichnend in letzterer Beziehung sind die Almosenspendung und Petrus in Kathedra in der Petrikirche, in ersterer aber die Büttel in der Stäupung (National-Museum) und die Wächter in der Befreiung Petri (Petrikirche). Mit seinen Landsleuten teilte er auch die rückhaltlose Natürlichkeit der Empfindung. In der Stäupung Pauli z. B. zeigt der Heilige weder ergebungsvolle Ruhe noch Ekstase, sondern man sieht gleichsam das Zucken des ruten-getroffenen Körpers und hört die Schmerzensschreie des Mundes. Er erzählt lebendig, nicht ohne starkes dramatisches Pathos, doch wird dabei seine Komposition nicht verworren. Auffällig ist die Freude des Künstlers an perspektivisch schwierigen Aufgaben; die äußerst gelungene Verkürzung des niederstürzenden Simon Magus (National-Museum), die des sich herunterbeugenden Ephesiers, der den Korb mit dem heil. Paulus vom Dache niederläßt, weisen auf die Leistungen der von Padua beeinflußten Tiroler; auf südliche Anregungen dürfte auch die mit geradlinigem Architrav versehene Säulenhalle in der Krankenheilung (National-Museum) zurückgehen. Prächtig sind die Stadtperspektiven in der Krankenheilung, der Predigt des heil. Paulus und der Kreuzigung Petri (Petrikirche); von kühner Phantastik die Landschaft in der Darstellung von Christi Gang auf dem Meere und im Gebet auf dem Ölberg (beide im National-Museum). Die Farbe ist von einem tiefbraunen Gesamtton, der an den der Basilikabilder des älteren Holbein erinnert, meist kräftig und leuchtend, seltener etwas stumpf. Die Ausführung ist nicht ganz gleichmäßig; möglich, daß an einzelnen Darstellungen Gehilfenhände größeren Anteil hatten, doch in jedem Falle ist die Komposition des ganzen Cyklus Eigentum eines Künstlers.

Auch Landshut besaß eine Malerschule; vorhandene an Ort und Stelle befindliche Werke weisen ebenso darauf hin, wie der urkundlich genannte Nikolaus Alexander Mair, der wahrscheinlich mit dem tüchtigen Stecher Mair von Landshut identisch ist. Von seinen Gemälden scheint dann freilich keines mehr erhalten zu sein; er dürfte darin sich kaum anders als in den Stichen gezeigt haben, also als ein Meister, der den Einfluß Schongauers auf sich wirken ließ, doch seine derbe landsmännische Art dabei nicht abstreifte, der deshalb auch in der Schilderung von Vorgängen aus dem Weltleben das Beste und Anziehendste leistete. Anonyme Werke der Tafelmalerei, die in Landshut in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, verleugnen in nichts den Charakter von Arbeiten gewöhnlichen Kunsthandlangertums, so z. B. ein Altar von ca. 1450 im bayrischen National-Museum aus der Trausnitzkapelle in Landshut (der Christusleichnam im Schoße Mariens mit dem Stifter Heinrich dem Reichen, und vier Heiligen), die Flügelbilder des Altars in Gelbersdorf von 1482 mit Szenen aus dem Leben Marias, zwei Altäre in der Trausnitzkapelle u. s. w.

Regensburg sollte eine hervorragende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei erst wieder im sechzehnten Jahrhundert gewinnen; im fünfzehnten Jahrhundert gebührt unter den malenden Genossen höchstens dem Buchmaler Berthold Furtmeyr der Name eines Künstlers. Er ist vom Jahre 1476 bis 1501 urkundlich nachgewiesen. Von seinen Werken sind zwei erhalten: das eine ist ein zweibändiges

altes Testament in der Bibliothek des Fürsten Öttingen-Wallerstein zu Maihingen — beendet 1472; das andere ist ein fünfbändiges Missale, das im Auftrag des Erzbischofs von Salzburg, Bernhard von Rohr, 1481 entstand, es befindet sich jetzt in der kgl. Bibliothek in München (cod. c. p. 22).

Die Illustrationen sind, wie dies auch schon der großen Zahl derselben entspricht, nicht Werke einer Künstlerhand, sondern Werkstattleistungen, die nur im allgemeinen die Handzüge des Meisters selbst aufweisen. Doch auch für die Komposition verwertete



Christus und Petrus auf dem Meere. München, National-Museum.

Furtmeyr Anregungen, wo immer er sie fand; so benutzte er in der Illustration zum Hohen Lied ein niederländisches Holzschnittwerk von ungefähr 1460. Auch Spuren Wolgemuthschen Einflusses sind vorhanden, ob derselbe nun mittelbar oder unmittelbar in die Werkstätte Furtmeyrs drang. Alle diese Anregungen wirkten allerdings nur äußerlich; die Formensprache Furtmeyrs ist aus dem Schwanken zwischen den Grundsätzen des vierzehnten Jahrhunderts und jenen, welchen die Meister eines folgerichtigen Realismus im fünfzehnten Jahrhunderts vertraten, nie zu einem einheitlichen Stil durchgedrungen. Anmutige, selbst poetische Züge giebt er genug, aber auch viel Rohes und Kleinliches. Das verhältnismäßig Eigenste und Beste findet sich in den

landschaftlichen Gründen, in welche der Maler, wo Gelegenheit sich fand, seine Figuren stellte.

Im südöstlichen deutschen Alpengebiete ist der Charakter der Malerei nicht immer leicht abzuschätzen. Selbst die Frage: was ist auf eigenem Boden erwachsen, was ist Hinterlassenschaft eines fahrenden Gesellen, was ist aus der Fremde bezogen? läßt sich nicht in jedem Falle mit Bestimmtheit beantworten. Am meisten Eigenes besitzen die Tiroler Maler auch dann, wenn sie Fremdes auf sich wirken lassen. Dagegen zeigen auch die besten Leistungen auf österreichischem und steirischem Boden so viel unverarbeitete fremde Einflüsse, daß nur mit Vorbehalt von einer Wiener oder gar Grazer Schule gesprochen werden darf. Salzburg steht in der Mitte; es hat eine gefestigte künstlerische Überlieferung, aber der reiche geistliche Hofhalt zog auch Künstler aus der Fremde herbei. Gewiß konnten dabei nur die vorgeschrittensten Gegenden in Betracht kommen, und so weisen denn auch die älteren Werke der Schule vorwiegend kölnischen, die jüngeren vorwiegend schwäbischen Einfluß auf. Für die Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind Miniaturen die wichtigsten Denkmale. Zwei einander verwandte Leistungen, eine Bibel von 1428 in der königlichen Bibliothek in München (cod. pict. 7) und ein Missale von 1432 im Stift St. Peter in Salzburg, zeigen in den zahlreichen Bildern nur wenig von jenem kecken, ganz der Wirklichkeit zugewandten Geiste, welcher den Leistungen der gleichzeitigen Konstanzer Illustratorenschule eigen ist. Das feine anmutige Oval der Frauenköpfe, die schmalen hageren Hände, das blasse mit bläulichen oder grauen Schatten modellierte Inkarnat, die hellen harmonischen Gewandfarben erinnern eher an die Werke der älteren Kölner Schule. Noch stärker tritt dieser Zusammenhang mit der kölnischen Schule in der von dem Dompropst Johannes Rauchenberger gegen 1429 für die Kapuzinerkirche gestifteten Altartafel (jetzt im Klerikerseminar zu Freising) entgegen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten der acht Heiligen, welche Maria umgeben, gehören der Empfindungssphäre und der Formenauffassung der Schule Meister Wilhelms an, nur das Oval der Köpfe ist kräftiger, der Hals zwar schlank, aber von breiterem Ansatz, die Hände minder mager. Der tiefbräunliche Gesamtton, welcher jetzt dem Bilde eigen (in den Gewandfarben herrscht ein trübes Rötlichbraun vor), ist wohl das Ergebnis der modernen „Auffrischung“. Ein Antiphonar des Klosters Seitenstetten, das aus St. Peter in Salzburg stammt, dann ein Antiphonar des salzburgischen Benediktinerstiftes Michaelbeuern von 1458 zeigen in den heiter und kräftig gefärbten Bilderinitialen das Eindringen des Naturalismus auch in die Schreibstuben der Klöster. Ein weltlicher Buchmaler, Erasmus Stratter zu Salzburg, der eine Bibelabschrift 1469 abschloß (Graz, Univ.-Bibliothek), läßt in nur kleinen Initialbildern auf Goldgrund bereits niederländische Anregungen vermuten.*) Am anziehendsten sind die kleinen Initialen, für deren Füllung Köpfe von bald karikaturartiger, bald porträtartiger Auffassung und sehr eingehender Durchführung verwendet wurden.

Wie schnell die neue Saat auch hier reifte, welche edlen Früchte sie hervorbrachte,

*) Fol. 655: Also hat die Bibel ain enndt und hat geschribn Erasm stratter zu saltzpurg an freitag vor Sannd Ruprechtstag im herbst Anno dei M.CCCC.LXIX°. Über die früher angeführten Antiphonare vgl. J. Neuwirth, Studien zur Gesch. d. Miniaturmalerei in Österreich (Wien 1887).

zeigen am besten vier Tafeln (Reste des Hochaltars) in der Kirche des Dorfes Großgmain am Untersberg, die 1499 allem Anscheine nach von einem in dieser Gegend heimischen Meister vollendet wurden. Die vier Tafeln führen vor: Christi Beschneidung, des zwölfjährigen Christus Disputation im Tempel, die Herabkunft des heiligen Geistes und den Tod Mariens. Eine starke Persönlichkeit, mit einem Zug zum Großartigen, nur hier und da in etwas bäurischen Formen befangen, so tritt uns der Künstler in diesen Bildern entgegen. Seine Wanderschaft scheint ihn ebenso mit den südlichen Landschaften Deutschlands wie mit dem Norden Italiens bekannt gemacht zu haben. Denn ebenso sicher als die Gehaltenheit der Empfindung, die ruhige Würde der Darstellung an Zeitblom erinnert, läßt das plastische Herausarbeiten jeder einzelnen Figur, die Sicherheit, mit der die Figuren im Raume voneinander gesondert stehen, auf die Bekanntschaft mit den Perspektivikern der paduanischen Schule schließen. Solche Anregungen haben aber nicht den Kern der eigenen Persönlichkeit verdunkelt. Welche Versammlung von Männern führt das Pfingstfest vor! Durchaus charaktervolle, dem Leben nachgeschaffene Köpfe, aber durch den Ausdruck feuriger Empfindung oder tiefer Betrachtung bei aller Rauheit der Formen als Bürger einer höheren Welt gezeichnet. Weibliche Anmut ist freilich nicht seine Sache, das beweisen die Frauen in dem Bilde der Beschneidung. Der Tod Mariens ist nach der Kunstüberlieferung der schwäbischen Schule dargestellt: Maria stirbt, knieend vor ihrem Betpult, von einem Jünger unterstützt. Wie bei Zeitblom beherrscht auch bei ihm in Darstellung des Hergangs eine große Kühle der Stimmung: kein Ausbruch leidenschaftlicher Empfindung, nur milde Trauer, andächtige Betrachtung. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe eher klein als groß, manchmal wie etwas zusammengedrückt, die ungewöhnlich sorgfältig modellierten Hände sind schlank und von schöner Form, die Gewandbehandlung zeigt im ganzen großen Wurf, doch ohne die Reinheit und Einfachheit der Linien, wie sie bei Zeitblom den Faltenfluß charakterisieren. Die Malerei ist sehr gediegen; die Untermalung wurde in leuchtender Tempera ausgeführt und dann mit Öl übergangen. Der Grund ist golden. Einige Verwandtschaft mit den Bildern in Großgmain zeigt das kleine Bildchen des heil. Wolfgang in der Georgskapelle in der Frauenkirche in München und zwei Bildchen im Museo Civico in Venedig, die Anbetung des neugeborenen Christus und die Beschneidung darstellend und die Beschneidung mit dem Monogramm [Monogramm] und der Jahreszahl 1502 bezeichnet.*) Einzelne Anklänge an den Meister von Großgmain finden sich auch bei dem Monogrammisten R. F., von dem die kaiserliche Galerie in Wien vier Passionsszenen (Nr. 1500—1503) aus dem Jahre 1491 besitzt. Wenn die Buchstaben R. F. auf den Maler Rueland Frühauf gingen, so wären diese Anklänge wohl erklärt. Rueland Frühauf war zwar in Passau ansässig (im dortigen Rathaus malte er 1471), aber er stand in fortdauernder Beziehung zu Salzburg und war dem Rate der Stadt eine wohlbekannte Persönlichkeit. Über vereinzelte stilistische Anklänge geht die Verwandtschaft allerdings nicht hinaus; der Monogrammist R. F. oder Rueland Frühauf

*) Vgl. R. Stiaßny, Repertorium f. K. XI.: Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen. Der Verf. nimmt sie für den Meister von Großgmain selbst in Anspruch.

— wenn wir ihn so nennen wollen — ist provinzieller geblieben; weder in der Komposition noch in der Charakteristik zeigt er jene Abklärung wie der Meister von Großgmain; — dagegen geht er diesem an lebendigem Ausdruck der Empfindung, an dramatischem Pathos voraus.*) Der Werkstatt dieses Meisters dürfte angehören ein Flügelaltar mit dem Tode Mariens und zwei Heiligen in der kaiserl. Galerie zu Wien (Nr. 1504) und ebenda vielleicht auch noch die auf gemusterten Goldgrund derb und grell gemalte Kreuzigung (Nr. 1570).

In Wien scheint die Malerei bedeutend früher als in Salzburg in die Bahn des Naturalismus gedrängt worden zu sein; die herzogliche Residenzstadt war dafür ein günstigerer Boden als die Bischofs- und Klosterstadt Salzburg. Schon seit Albrechts Zeit waren die „geistlichen Maler" (d. h. die Maler religiöser Bilder) mit den „Schiltern" (den Malern von Rüstungen) und Goldschlägern in einer Zunft vereinigt. Seit 1416 führte die Zunft den Namen der „Zeche Sankt Lukas." So mag auch hier die Wanderlust der Gesellen an der frühen Bekanntschaft mit der flandrischen Schule Anteil gehabt haben. So wenig ausreichend geschichtliche Zeugnisse und vorhandene Denkmale sind, um eine Geschichte und Charakteristik der Wiener Schule zu geben, die frühe Bekanntschaft mit der Richtung der van Eycks steht außer Zweifel. Eine Kreuzigung in der kaiserl. Galerie in Wien (Nr. 1634), bezeichnet mit dem Namen des Künstlers D' Pfenning und dem Entstehungsjahr 1449, ist wohl das älteste Zeugnis solcher Bekanntschaft. „Als ich chun" lautet wie bei Jan van Eyck die Devise; nun das Können ist nicht allzu groß. Der ganz unnatürlich aufgetriebene Brustkorb Christi und der Schächer, der Mangel an der Modellierung im ganzen und einzelnen, die hölzernen Pferde, das alles zeugt, daß der Naturalismus des Künstlers nicht gerade tiefgründig war. Aber daß seine Absicht darauf ausging, Wirkungen zu erzielen, wie die Schule der Eycks, steht bei all dem fest. Auch in den Einzeldingen zeigt sich dies, so in dem durchsichtigen Schurz Christi, in einzelnen Nebenfiguren, die mit der Komposition keinen Zusammenhang haben, wie es z. B. der mit einem Hunde spielende Knabe ist. Die Komposition ist verworren, schon infolge der Gedrängtheit, nur die Gruppe der Frauen, mit der ohnmächtigen Maria als Mittelpunkt, ist von besserem Aufbau. Statt des natürlichen Lufttons ist Goldgrund beibehalten.

Künstlerisch bedeutender ist ein Werk aus dem gleichen Jahre in der Spitalskirche in Aussee in Steiermark; als Stiftung Kaiser Friedrichs III. weist es gleichfalls auf Wien als Ursprungsort. Auf der Mitteltafel des Flügelaltars ist die Dreieinigkeit, von musizierenden Engeln umgeben, dargestellt; die beweglichen Flügel zeigen auf den inneren Seiten je zwei Chöre verehrender männlicher und weiblicher Heiliger, auf den äußeren Seiten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Das feststehende Flügelpaar führt je zwei Reliefs vor. Die Figuren sind von gedrungenen Verhältnissen. Die Gesichter rund; die Engel, Gott Vater besitzen den Typus der Eyckschen Schule, sonst zeigen die Köpfe sichtliches Bestreben nach porträtartiger Wirkung, sie sind individuell, oft sehr unschön. Die Gewänder fallen in senkrechten, fast parallelen Falten. Reiche, sorgsam ausgeführte

*) Vgl. Ilg in d. Mitteil. d. Zentral-Kommiss. 1879 S. 77 fg.



Meister von Großgmain: Herabkunft des heiligen Geistes.

Perspektiven ersetzen in den erzählenden Darstellungen den Goldgrund. Die Farbe ist kräftig, leuchtend, das Bindemittel Öl. Daß man es in diesem Falle mit keinem flandrischen Ausführwerke zu thun hat, beweisen schon die deutschen Inschriften.

Eine Kreuzigung in der Galerie von Klosterneuburg mit dem Monogramm D (also N und D) steht unvergleichlich höher als das Kreuzigungsbild von Pfenning. Die Komposition ist übersichtlicher und die Gruppe der Frauen mit Maria und Johannes spricht nicht nur durch die Energie der Empfindung, sondern auch durch den edlen Aufbau in hohem Maße an. Die knittrige, faltenreiche Gewandbehandlung, selbst die Charakteristik einzelner Köpfe erinnert entschieden an Rogier von der Weyden. Ob die Wiener Schule sich auf solchen Bahnen planmäßig weiter entwickelte, ist schwer zu sagen, da wohl die wichtigsten Glieder in der Kette fehlen, welche von jener Frühzeit zu den Werken der Spätzeit des Jahrhunderts hinführt. Ein mit der Jahreszahl 1464 bezeichneter Flügelaltar mit Darstellungen aus der Ursulalegende in Klosterneuburg, eine Folge von vierundzwanzig Darstellungen aus dem Leben Mariens ebenda, und an gleicher Stelle ein doppelflügeliger Altar von 1476 weisen zwar — besonders der letztere Altar — niederländische Einflüsse auf, doch ist ihr künstlerischer Wert ein zu geringer, um für die Entwickelungsgeschichte irgend welche Bedeutung zu haben. Erst gegen Ende des Jahrhunderts machen sich wieder Leistungen höheren Ranges bemerkbar. Das sind zunächst vier Passionsdarstellungen in der Galerie von Klosterneuburg, von welchen eine, die Gefangennahme Christi, auch den Namen des Künstlers enthüllt: Rueland. In Wien stand ein Maler **Wolfgang Rueland** bald nach Mitte des Jahrhunderts in hohen Ehren; 1458 findet man ihn zuerst im Mitgliederverzeichnis des Rates, und 1474 wird er dort zum letztenmale gelesen. Immerhin konnte er, wenn auch in vorgerückten Jahren, der Meister der Passionsdarstellungen in Klosterneuburg gewesen sein. In diesen Bildern hat die Landschaft die Stelle des Goldgrunds verdrängt; neben karikierten Gestalten fesseln solche von hoher Schönheit, Derbes und Edles steht nicht selten ohne Übergang nebeneinander. Verwandten Stil zeigen zwei andere Bilderfolgen in Klosterneuburg: vier Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und vier aus der Legende der Klostergründung. In beiden Folgen, besonders bei der letzteren, spielt das Landschaftliche eine bedeutende Rolle, in der Formengebung fällt eine noch geschmeidigere Linienführung und gleichmäßigere Durchführung, als es in den Passionsbildern der Fall war, auf.

Die Farbe ist in den verschiedenen Folgen von gleichmäßig hellem Ton. Das vierte Bild der Legende von der Klostergründung (Herzog Leopold besucht mit seiner Gemahlin den Klosterbau) hat das Datum 1501 — was es nahe legt, daß die beiden letzteren Folgen nicht mehr auf die Werkstatt Meister Wolfgang Ruelands selbst, sondern höchstens auf dessen Schule zurückführen können.

In **Graz**, der Hauptstadt der Steiermark, fand, der Lage entsprechend, eine stärkere Mischung südlicher und nördlicher Einflüsse statt. So war der Künstler einer figurenreichen Kreuzigung in der Sakristei des Doms aller Wahrscheinlichkeit nach einer jener Deutschen, die aus Oberitalien den Rückweg in die Heimat antraten (in der Schülerrolle des Squarcione in Padua sind in den Jahren 1441—1462 nicht weniger als fünf Deutsche verzeichnet). Christus und die beiden Schächer verraten eine für jene Zeit jenseits der Alpen ganz ungewöhnlich gute Kenntnis des Nackten; ein junger Ritter in reich verziertem Schuppenpanzer, eine vornehme Frau mit einem Kinde auf dem Arm machen in der Bestimmtheit der Individualisierung den Eindruck

von Porträtgestalten. Die zahlreichen Figuren — die Gruppe der heiligen Frauen, die nebenbei bemerkt ein hoch entwickeltes Liniengefühl beweist, ausgenommen — sind in Zeitkostüme gekleidet, gut gruppiert und lebhaft bewegt. Die Technik ist dünnflüssige Tempera, die Zierraten sind plastisch aufgetragen. Die Zahl 1457 auf einer von einem Reiter getragenen Fahne giebt das Jahr der Entstehung des Bildes an. Ein oberdeutscher Maler, der aus Italien in die Heimat zurückkehrte, dürfte es auch gewesen sein, der ungefähr fünfundzwanzig Jahre später das große Wandbild an der Südseite des Domes in Graz malte. Oben die Dreieinigkeit, dargestellt in drei gleichgestalteten Personen, von welchen Strahlen des Zornes, bezeichnet als Krieg, Pest und Hungersnot, ausgehen. Maria und Johannes treten aus dem heiligen Hofstaat, der links und rechts aufgestellt ist, fürsprechend heraus. Abgeschlossen wird dieser Teil des Bildes durch die zwiefache Darstellung der dionysischen Engelshierarchie. Die zweite Abteilung führt die christliche Gesellschaft vor, gegliedert nach ihren geistlichen und weltlichen Ständen. Den Mittelpunkt bildet der Papst zwischen Franciscus und Dominicus. Die unterste Abteilung des Bildes endlich, in der Art einer Altarstaffel gehalten, zeigt die Erfüllung des göttlichen Strafgerichts: die Verwüstung der Feldfrüchte durch Heuschrecken, die Herrschaft der Türken, die Verheerung durch die Pest. Die Inschrift führt das Jahr 1480 als jenes unheilvolle Jahr an; kurz darauf, da der Jammer sich verzog, ist das Bild ausgeführt worden. In der Darstellung des himmlischen Hofstaats fesseln prächtige Charakterköpfe, in der Vorführung der Vertreter der weltlichen Stände Gruppen von köstlichem Naturalismus in Haltung und Bewegung; daneben zeigt der Künstler in den Halbfiguren der Vertreter der Engelsordnungen, in der ausgebogenen Haltung einzelner Frauengestalten, Maria voran, daß das moderne Element bei ihm noch nicht alle Erinnerungen an den Idealstil der vorangegangenen Epoche überwunden habe. In der Formensprache macht sich außerdem eine nicht ganz aufgearbeitete Mischung nördlicher und südlicher Einflüsse bemerkbar. Während eine Reihe von Typen, die der göttlichen Personen voran, an die Werke oberdeutscher Meister gemahnen, erscheinen andere, wie z. B. der der heiligen Barbara, wie herausgenommen aus dem Bilde eines der letzten Ausläufer der Richtung Giottos. Ohne jeglichen Zusammenhang mit Italien dagegen, ganz unter niederrheinischem Einfluß stehend, ist die Madonna im Rosengarten in der deutschen Ordenskirche in Graz, gestiftet 1490 von Kunrat von Stuchwitz, dem damaligen Baleyn des Ordens. Ungefähr gleichzeitig ist ein Flügelaltar in Köflach mit dem Stifter Ritter von Graden samt Hausfrau, wohl von einem einheimischen Künstler, der nicht weit über den Boden der Heimat hinausgekommen ist. Von einem einheimischen Meister ist auch das Stadtrichterbild im Grazer Stadthause mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1478. Die städtische Gerichtsbehörde ist amtierend dargestellt, in der Mitte der Stadtrichter (Niklas Strobel) in rotem Mantel, den Richterstab in der Hand, rechts und links je drei Räte, die einer Eidesleistung beiwohnen, außerhalb der Schranken ein Jüngling, dem Vorgang folgend, und ein Gerichtsbote, im Hintergrunde endlich eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Köpfe der Beisitzer sind wohl ebenso eigentliche Porträts wie der des Richters; die Modellierung ist derb aber wirkungsvoll, die Gewänder haben scharfbrüchige Falten, die Farbe ist rot von dickem Auftrag. Wenn schon dieses Bild vermuten läßt, daß der Maler desselben mit den Leistungen der

oberrheinischen Schule Fühlung hatte, so tritt der oberrheinische Einfluß ganz deutlich zu Tage in dem Votivbilde, das Jörg Rottal Freiherr zu Talberg (bei Graz) 1505 malen ließ (Graz, landschaftl. Gemäldegalerie). Es stellt Maria mit dem Kinde, umgeben von der heiligen Katharina und der heiligen Barbara, dann zwei anderen Frauen, die wohl der Stifterfamilie angehören, dar. Die eckigen, mageren Formen (besonders des Christuskindes), die scharfen Umrisse, der gehäufte knittrige Faltenwurf weisen auf einen Künstler, dem die Art Schongauers nicht fremd geblieben war. Nur die Färbung, besonders das blasse Inkarnat mit den grauen Schatten, entspricht dem Charakter der Durchschnittsleistungen der Salzburger und der Wiener Schule.

In Steiermark reicht der Denkmälervorrat nicht aus, um auf Lokalschulen von bestimmt ausgeprägten Eigentümlichkeiten schließen zu dürfen; dagegen ist dies in Tirol in hohem Maße der Fall, wie schon früher angedeutet wurde. Es ist ja richtig, die Lage Tirols zwischen dem Süden Deutschlands und dem Norden Italiens erleichterte die Zuführung vieler fortschrittlicher Elemente von hier und dort. Aber die Art der Verarbeitung solcher Einflüsse, die Thatsache, daß bei aller genauen Abrechnung immer noch ein bedeutender Rest von Eigenem blieb, der bedeutend genug war, um auf die künstlerische Entwickelung blühender süddeutscher Schulen wieder zurückzuwirken, bezeugt, daß hier nicht bloß rauhe Kraft fremde Einflüsse überwand, sondern daß auch von Haus aus das Auge seine bestimmte Stellung zur Natur gewonnen hatte. Manches Werk ist zu Grunde gegangen oder doch verschollen, wie z. B. die Altäre, welche Ulrich Feist von Landsberg (am Lech) für das Kirchlein St. Maria unter der Linde auf dem Georgenberge bei Schwaz (1476) und für die Pfarrkirche von Schwaz (1502) gearbeitet hatte, immerhin reicht die Zahl der noch vorhandenen Werke aus, das Bild glänzender Entwickelung zu zeichnen.*) Wenn einmal der Denkmälervorrat gründlicher gesichtet sein wird, als es bis jetzt der Fall ist, werden sich schon für das fünfzehnte Jahrhundert zwei geschlossene Künstlergruppen sondern lassen: die Innthaler und die Pusterthaler. Soviel aber darf man jetzt schon als erwiesen betrachten, daß im fünfzehnten Jahrhundert die Pusterthaler Schule mit Bozen als Mittelpunkt der Innthaler mit Innsbruck an Wert und Zahl der Leistungen bedeutend vorausging. Aus der Innthaler Gruppe ragt in dieser Zeit nur jener Hans Mueltscher aus Innsbruck hervor, der den Hauptaltar der Pfarrkirche zu Sterzing malte und 1458 aufstellte. Die Bilder der Flügel — der Schrein enthielt Schnitzwerk — die jetzt im Rathaus von Sterzing aufgestellt sind, führen Ereignisse aus dem Leben der heiligen Jungfrau und Passionsszenen vor. Die Darstellungen aus dem Leben Mariens, die als Eigengut des Meisters selbst angesprochen werden können, ziehen durch Schlichtheit und Reinheit der Empfindung an; daß er aber auch erschütternder Kraft fähig war, beweist der Tod Mariens. Die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit, der Adel des Faltenwurfs legen nahe, daß der Künstler mit Ausläufern der Schule Giottos — denen er aber an Natursinn voraus ist — viel mehr Fühlung hatte, als mit den Leistungen oberdeutscher Schulen. Derber ist die Ausführung der Passionsszenen, welche die Außenseite der Flügel bedeckten; einzelne Züge von echter Großheit fehlen auch hier nicht, doch ist die Charakteristik hier aufdringlicher, die Komposition infolge

*) Chronik des Benediktinerstiftes St. Georgenberg-Fiecht. Innsbruck 1874 S. 145.

überheftiger Bewegtheit minder klar, so daß man hier Gehilfenhände vermuten darf, wie ja auch ein Gehilfe bei der Aufstellung dem Mueltscher an die Hand ging. Die Farbe erscheint jetzt hart und stumpf, doch hat das Werk schon 1491 die erste Übermalung erlitten.*)

Die Pusterthaler Schule hatte in Bozen (damals die reichste Stadt Tirols, weil es der wichtigste Handelsplatz des Landes war), in Brixen-Neustift und Bruneck ihre Hauptstätten. Gleich der Kreuzgang am Dome von Brixen läßt den Übergang vom Idealstil des vierzehnten Jahrhunderts, der sich an Giotto anlehnte, in die realistische Darstellungsweise des fünfzehnten verfolgen. Ein anonymer Meister, der von 1435 bis 1464 verfolgt werden kann, dann Jakob Sunter, von dem eine Reihe von Gemälden aus den Jahren 1446 (?) bis 1474 sich hier finden, erscheinen als die ältesten Bahnbrecher der neuen Richtung. Ein Christus am Kreuz und ein Ecce homo im Brixener Kreuzgang, ein Kreuzigungsbild in Tempera im Kloster Wilten zeigen noch ein Schwanken; der Drang, eindringlich zu charakterisieren, stark bewegt darzustellen, ist noch nicht in Einklang versetzt mit dem, was der Maler nach Überlieferung und Erziehung zu geben vermöchte. In der Gewandbehandlung, selbst in einzelnen Typen — besonders der Frauen — meldet sich noch der herkömmliche, in giottesken Gewohnheiten befangene Kunststil; in der Lebhaftigkeit der Bewegung, die bis zur Roheit geht, von dem Streben, eingehend — auch im anatomischen Sinn — zu charakterisieren, kündigt sich der neue Geist an. Selbst in den Verhältnissen der Figuren mangelt das Gleichmaß: neben breiten und untersetzten Gestalten fehlen die von übermäßiger Schlankheit nicht. Die Farbe ist von warmem bräunlichen Ton; reiche Kostüme erhöhen den Eindruck kräftiger Farbigkeit. Später tritt der Meister sicherer auf, neben italienischen Anregungen sind oberdeutsche deutlich merkbar und diese kommen seiner energischen derben Art mehr entgegen als jene. Das zeigen die diesem Meister wohl angehörigen Wandbilder im Chor der Kirche von Klerant und noch deutlicher eine Kreuzigung im Ferdinandeum in Innsbruck (Nr. 5), eine sehr figurenreiche, leider stark übermalte Kreuzigung im Klerikerseminar in Freising (von 1464) und aus dem gleichen Jahre Christi Disputation im Tempel im Brixener Kreuzgange.**)

Nicht viel höher stehend an Begabung, aber vorgeschrittener in der Ausbildung war Jakob Sunter. Von dem anonymen Vorgänger unterscheidet er sich auch, daß er, ohne Beziehung zu Italien, seine künstlerischen Anregungen nur von der deutschen Malerei erhalten hat. In seiner Gefühlsweise ist er ganz deutsch, in seiner Formensprache sind flandrische Einflüsse merkbar. Kaum dürfte er aber nach Flandern selbst gekommen sein; er ist zu sehr in provinzieller Befangenheit stecken geblieben, als daß man annehmen könnte, er sei anders als durch ein Zwischenglied mit der flandrischen Kunst in Beziehung getreten, etwa durch einen Meister vom Oberrhein oder Schwaben. Dabei ist er schüchterner als sein anonymer Vorgänger. Es ist bezeichnend, wie er in seinem besten Bilde, der Grablegung (von 1470), den Leichnam Christi ganz mit Tüchern

*) Vgl. W. v. Lübke: Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886 S. 170.

**) Semper schlägt für diesen Meister den Namen „Meister mit dem Skorpion" vor, da auf dessen Kreuzigungsbildern dieses Zeichen stets erscheint. Vgl. dessen: Wandgemälde und Malerei des Brixener Kreuzganges. Mit 15 Lichtdruckbildern. Innsbruck 1887.

umhüllt, um der Modellierung des Nackten zu entgehen.*) Im übrigen spricht diese Darstellung durch treffliche Komposition, tiefe Empfindung und sorgsame Charakteristik (namentlich des knieenden Stifters) ganz besonders an. Sein Typus Christi mit dem hagern Oval, der hohen Stirn, dem schütteren Bart, dem milden Ausdruck gehört jener Idealbildung an, die bei Schongauer den lautersten und vollendetsten Ausdruck erfahren hat (die reifste Bildung Sunters ist der Christus in der Auferstehung von 1471). Seine Frauen- und Mädchengestalten haben etwas anheimelnd Naives im Ausdruck, die Männer sind, sofern der Maler nicht Schergen und Böse darstellt, von würdigem Ausdruck. Die Körper sind schlank aber kräftig, die Köpfe etwas klein, oben sehr breit, dann die untere Partie etwas vorgeschoben, in ein spitzes Kinn auslaufend. Die Gewänder sind in scharfen, doch nicht überhäuften Falten gebrochen.

Zu gleicher Zeit schuf in dem benachbarten Bruneck ein etwas jüngerer Meister, der sich kraft seiner Begabung den größten deutschen Künstlern des Jahrhunderts würdig zur Seite stellt: es ist dies Michael Pacher.**) Seiner hohen Bedeutung als Bildschnitzer wurde schon gedacht und dabei auch die Gesichtspunkte angegeben, von welchen das Urteil über seine Entwickelung ausgehen muß. M. Pachers Geburt fällt zwischen 1430 und 1440. In Bruneck, seiner Geburtsstadt, befand sich seine Werkstätte, falls ihn nicht Aufträge an Bozen, Salzburg, St. Wolfgang fesselten. Der Tod raffte ihn in noch blühendem Mannesalter hinweg, im Sommer oder Herbst 1498.

Als ein Jugendwerk des Malers Pacher darf eine aus der Uttenheimer Kirche stammende Altartafel im Besitze H. v. Vintlers in Bruneck betrachtet werden, auf welcher Maria mit dem Kinde, zwischen der heiligen Barbara und der heiligen Katharina thronend, dargestellt ist. Maria ist nicht als Magd, sondern als Mutter aufgefaßt und dargestellt, nicht in erster Jugendblüte, doch von anziehendem Reiz. Der Kopf ist kräftig, die Stirne nicht zu hoch, die Breite derselben durch die Haarscheitel etwas verdeckt, die Nase regelmäßig, der Mund fein geschnitten, die Oberlippe mit schmalem Rand etwas hinaufgezogen, das Kinn maßvoll herausmodelliert. Auch das Kind ist von gesunden, runden Formen, die aus der schleierartigen Umhüllung hervorschimmern. Die beiden weiblichen Heiligen zeigen den Typus der Madonna stärker in das Individuelle abgewandelt. Einzelne Formschwächen sind vorhanden: die Büste der Madonna ist zu flach, der linke Arm zu dünn, die Finger der beiden heiligen Frauen zu steif, das weist auf einen jugendlichen Künstler, bei dem der Ausgleich zwischen Natur und Ideal — wie er letzteres von der Überlieferung erhalten — noch nicht vollständig geschehen ist. Etwas Jugendfrisches, Blühendes ist auch der Farbe eigen. Maria trägt eine lilafarbene arabeskengeschmückte Tunika und einen blauen Mantel, Barbara einen gelbgrünen Mantel über dunkelviolettem Kleid. Eine Anbetung der Könige, die jetzt als Mittelbild eines Renaissancealtars der

*) Wenn er auch in der Komposition nicht in solchem Maße vom Mittelalter abhängig blieb, als daß er die Wandbilder in Melaun — vgl. besonders das Abendmahl — hätte malen können. Auch die Pietà, die Gregor Sybar 1446 stiftete im Brixener Kreuzgang, scheint nicht von Sunter herzurühren. Vgl. im Gegensatz dazu Hans Semper a. a. O.

**) Vgl. Bode, Gesch. d. Plastik. S. 194 fg., dazu G. Dahlke im Repert. VIII. S. 24 fg. und S. 271 fg. Hier auch zahlreiche Abbildungen in Lichtdruck.

Kirche zu Mitterolang im Pusterthal dient, hat durch Übermalung zwar sehr gelitten, läßt aber immerhin noch aus der Formengebung und der Komposition auf Michael Pacher als Urheber schließen. Sehr liebevoll ist die Landschaft durchgeführt. Der Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen, der in seinen Hauptstücken erhalten ist, besitzt auf der Rückseite des Schreins (jetzt sehr schwer zugängliche) Malereien: Vermählung Mariens, Christus im Tempel lehrend, die Vertreibung der Wechsler, dann einzelne Passionsszenen. Der Bildstock in Welsberg, der von der Überschwemmung im Jahre 1882 zerstört wurde, war doch wohl nur von den Gesellen Pachers mit Gemälden ausgestattet worden; nur einzelne Köpfe, besonders die der Kirchenväter, weisen durch die eingehende energische Charakteristik auf den Meister selbst.*) In ursprünglichem Zustand erhalten ist dagegen das Hauptwerk des Meisters, der Altar in St. Wolfgang am Mondsee, zu welchem der Künstler 1477 vom Abt Benedikt den Auftrag erhalten hatte. Der Schrein datiert von 1479, das ganze Werk war vollendet 1481. Der Altar selbst ist ein herrlicher, kühner Aufbau in gotischem Stil. Der Schrein birgt in Holzschnitzerei die Krönung Mariens, vorgenommen vor dem ganzen himmlischen Hofstaat; in den durch Pfeiler getrennten Seitennischen stehen die mächtigen Gestalten des heiligen Wolfgang und Benedikt, an den Seiten, zwischen den Flügeln, die jugendlichen kecken Rittergestalten des heiligen Georg und heiligen Florian, die Staffel des Schreins ist mit der Gruppe der Anbetung der Könige geschmückt. In dem hohen, luftigen Oberbau von Fialen erscheint Christus am Kreuze zwischen Maria, den beiden Johannes und dem heiligen Michael, dann aber darüber Gott Vater mit Engeln und Heiligen. Die Gemälde befinden sich auf den Doppelflügeln und auf der Rückwand des Schreins. Sind alle Flügel geschlossen, so erblickt man vier etwas flüchtig behandelte Szenen aus der Legende des heiligen Wolfgang, bei geöffneten äußeren Flügeln werden acht Szenen aus der Lehr- und Wunderthätigkeit Christi sichtbar, öffnet man endlich die inneren Flügel, so erscheinen neben dem Schnitzwerk des Schreins Christi Geburt und Beschneidung, die Darstellung im Tempel und der Tod Mariens. Die Flügel der Altarstaffel zeigen im Innern die Heimsuchung und die Flucht nach Ägypten, auf den äußeren Seiten die vier Kirchenväter. Die Rückseite des Schreins endlich führt zwei Reihen von Heiligen vor, mit dem Riesen Christophorus in der Mitte. Wie das Schnitzwerk die Höhe von Michael Pachers bildnerischer Thätigkeit bezeichnet, so sind die Flügelbilder die Meisterleistung des Malers Pacher. Die sorgsamste Ausführung erfuhren, wie es Gebrauch war, die Gemälde auf den inneren Seiten der inneren Flügel. Es giebt nicht viel Werke der Zeit, in welchen sich ein verhältnismäßig großer und freier Stil mit so starkem Naturgefühl und tiefer Empfindung verbunden haben, wie hier; das ist der Geist, aus dem heraus die großen italienischen Zeitgenossen geschaffen haben, ohne daß doch diese Schöpfungen des echt deutschen Gepräges entbehrten. Maria in purpurfarbenem Kleid und dunklem Mantel ist nicht von idealer Frauenbildung; ein häusliches sittiges Weib mit dem Ausdruck zärtlicher Mutterempfindung, kniet sie vor dem Kinde, das sich voll Behagen auf dem Boden streckt, mit gefalteten Händen;

*) Abbildungen dieses zerstörten Werkes im Ferdinandeum in Innsbruck und in der Sammlung des kunsth. Instituts der Universität Straßburg.

in dem Balkenwerk des Stalles treiben Engel ihr Spiel; durch die offene Rückwand schweift der Blick durch das Thor und die Straßen einer Stadt hindurch auf bewaldete Hügel hin und in Thäler mit lauschigem Buschwerk. Der Luftton ist durch gemusterten Goldgrund ersetzt. Die Darstellung im Tempel geht in einem prächtigen, aus Quadern ausgeführten gotischen Bau vor. Maria und Joseph, der Hohepriester und Hannah sind Träger und Zeugen des Hergangs zugleich; das Zurückführen der Komposition auf die letzte Formel erweckt hier freilich Bedenken: da die eine Seite der Bildfläche ausschließlich durch den Altar ausgefüllt wird, meint man eher ein Architekturbild als ein Geschichtsbild vor sich zu haben. Ein Meisterwerk der Komposition ist die Beschneidung; kaum könnte auf deutschem Boden zu dieser Zeit ein zweites Werk angeführt werden, wo die einzelnen Gruppen so — gleichsam mit der Goldwage — gegeneinander abgewogen und dann wieder zu so strenger künstlerischer Einheit miteinander verbunden sind! In der Mitte die gewaltige Gestalt des Hohenpriesters, eben daran, die liturgische Handlung an dem wohlgestalteten, durch keinen Schmerzenszug entstellten Kinde zu vollziehen; auf jeder Seite eine Gruppe von drei stehenden Figuren, dann aber, um den Schein geometrischer Regelmäßigkeit zu tilgen, und zugleich den Raum zu füllen, noch die Gestalt eines knieenden hilfeleistenden Rabbi in den Vordergrund geschoben. Durchwegs bewahrt die Charakteristik einen großen Zug, nirgends ein Ansatz zum Karikierten, von dem ober- und niederdeutsche Schulen der Zeit so selten frei blieben. Die Gewandung fällt in großen, breiten Falten, im Fall anspruchslos und gut motiviert. Am meisten schloß sich der Künstler im Tode Mariens an das Herkommen an — doch brachte er auch da seinem hoch entwickelten Kompositionssinn kein Opfer: ein Gedränge im Raum zu vermeiden, ließ er nur neun Apostel Zeugen des Hingangs der Maria sein. Herkömmlichen Darstellungen entsprechend ist der Apostel, welcher das Sterbegebet vorliest und der, welcher in das Rauchbecken bläst. Christus, der die Seele der Maria emporträgt, wird von einer Glorie sehr lebhaft bewegter Engel mit weit wegflatternden Gewändern umgeben. Die Farbe ist in den Gewändern von warmem aber tiefem, in der Darstellung der Beschneidung selbst dunklem Ton, das Fleisch dagegen in einem leuchtend klaren Ton modelliert. Überhaupt offenbart in diesen Gemälden Pacher ein Auge, das auch für die feineren Farbenreize, ja selbst schon für die magische Wirkung des Helldunkels (die Darstellung der Geburt Christi ist dafür Beweis) sich empfindsam zeigt. In den acht Darstellungen, welche bei geschlossenen inneren und geöffneten äußeren Flügeln sichtbar werden, steht die Komposition auf gleicher Höhe wie früher, nur die Durchführung ist nicht durchwegs von gleicher Meisterschaft. Dagegen tritt hier die Bedeutung M. Pachers als Landschafter in helles Licht, da in diesen Bildern der Goldgrund dem natürlichen Luftton gewichen ist. Die Gegenstände der oberen Bilderreihe sind: Christi Taufe, die Versuchung, das Weinwunder, die Speisung der Fünftausend; die der unteren Reihe: Christi Steinigung im Tempel (Joh. 8, 59), die Vertreibung der Wechsler, die Ehebrecherin vor Christus, die Auferweckung des Lazarus. Die Komposition der Versuchung ist ganz eigenartig, wobei der ausführlichste Bericht über den Hergang (bei Lukas 4, 1—13) in freier Weise der Gestaltung zu Grunde gelegt ist. Die Episode, welche die Komposition beherrscht (eigentlich das Vorspiel der Unterredung) ist so dargestellt, daß Christus an der Ecke eines mächtigen

Palastes am Beginn einer Straßenzeile Stellung genommen hat, ihm gegenüber der Versucher; ein zweites Mal erscheint dann Christus mit dem Teufel auf der Balustrade des Erkers eines Hauses (statt der Zinne des Tempels), ein drittes Mal auf einer Berggruppe des Hintergrundes — wo auf Christi Machtwort hin der Versucher, in seine wahre



Michael Pacher: Beschneidung. Vom Altar in St. Wolfgang.

Gestalt verwandelt, entflieht. Das Wunder zu Kanaan findet im Mittelschiff eines gotischen Baues statt, während ein Teil der Zeugen in dem mit einer flachen Balkendecke überspannten linken Schiff Platz gefunden hat. Bezeichnend für den Künstler ist die Tiefe der Seelenmalerei, welche sich in der Charakteristik der Jünger kundgiebt, dann die Neigung, mit welcher er schwierige perspektivische Aufgaben bei der Raumgestaltung stellt und

sie auch löst. In der Speisung der Fünftausend giebt der Künstler eine Fülle dem Leben entlehnter Gruppen, doch würde er dadurch nicht die Einheit der Komposition stören, wenn er nicht wunderlicherweise Christo eine dem Volke ab- und den Jüngern allein zugewandte Haltung gegeben hätte. Das allein spaltet die Darstellung in zwei Teile. Der Ort der Steinigung Christi ist wieder eine prächtige gotische Halle, von der aus eine bunte Treppe zum Inneren des Tempels führt. Die Mäßigung des Künstlers spricht aus der Charakteristik der Widersacher Christi: energisch individualisierte Rabbiköpfe, doch ohne Verzerrung und Übertreibung. Ein Meisterstück geistvoller Lebensbeobachtung ist die Ehebrecherin. Sie trägt die Modetracht der Zeit; ihre Züge sind nicht ohne Herbheit, die Formen etwas zu hager, verlegen hat sie beide Hände in die golddurchwirkten Ärmel geschoben, das Haupt schmerzvoll gesenkt — so sie selbst ganz ein Bild aus dem Leben und doch erhoben in die Geistessphäre des Evangeliums. Hinter ihr die Pharisäer mit harten, lauernden Gesichtern, drohenden Blicken; vor ihr aber Christus, sich aus der sitzenden Haltung, in welcher er auf dem Boden mit dem Finger die Worte geschrieben hatte, aufrichtend und mit mildernster Miene die Worte sprechend: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie (Joh. 8, 7). Die Erweckung des Lazarus ist selbständig in der Gestaltung des Stoffes, doch leidet die Komposition hier an Überfüllung mit Figuren. Christus wird zu hart bedrängt von den beiwohnenden Aposteln, als daß seine Gestalt als herrschender Mittelpunkt wirken könnte. Auch die Predellabilder sind ganz des Meisters würdig: die Halbfiguren der Kirchenväter (mit Emblemen aus deren Legende) sind von großartigem Ernst der Charakteristik, die Heimsuchung und die Flucht gleichen anmutigen Idyllen. Dagegen weisen, wie schon angedeutet wurde, die Ausführung der Wolfgangbilder (Wolfgang als Erbauer der Kapelle, Kranke heilend, Almosen spendend, predigend) auf Gehilfenhände hin. Das Gleiche gilt von den im übrigen bedeutenden Heiligengestalten an der Rückwand (außer Christophorus Ägidius, Hubertus, Clara Elisabeth, Franziskus, Othmar, Ulrich, Erasmus), die sich außerdem durch einen kühleren Ton von den übrigen Bildern unterscheiden.

Diesem gewaltigen Werke gegenüber muß man die Frage nach der künstlerischen Herkunft auch des Malers M. Pacher stellen. Zunächst steht eins fest: auf eine unmittelbare Kenntnis der flandrischen Malerei weist nichts mit Notwendigkeit hin. Die Kenntnis der Öltechnik kann er durch oberdeutsche Künstler erworben haben. Sein Naturalismus aber ist auf eigenem Boden erwachsen. Er ist doch ein anderer als der der Eyckschen oder kölnischen Schule: sein Verhältnis zur Natur ist das des Bildhauers und seine Meisterschaft auf dem Gebiete der Perspektive setzt ihn in den Stand, diese rein plastische Naturauffassung für die Malerei fruchtbar zu machen. Es ist dasselbe Verhältnis zur Natur wie bei Mantegna, nur daß die plastische Auffassung dieses Künstlers Ergebnis des Studiums der Werke antiker Kunst war, während sie bei Pacher Mitgabe der Natur ist. Aber um diese natürliche Gabe zum künstlerischen Besitz zu machen, war ein tieferes Wissen der Perspektive nötig, als das war, über welches die nordischen Zeitgenossen des Künstlers verfügten. Dieses Wissen hat ihm die Schule von Padua vermittelt. Das ist die Hauptsache, wofür Michael Pacher dem Squarcione und sicher noch mehr Mantegna zu Dank verpflichtet war, daneben noch die Anregung zu reinerem Gruppenbau, zu einfacher, klarer Komposition. Manteguesfe Einzelzüge kommen

daneben kaum in Betracht: die Vorliebe Pachers, im Mittel- und Hintergrund voll herausmodellierte Nebenfiguren in genau berechneter Verkürzung anzubringen, Versuche, einzelne Köpfe oder ganze Gestalten in Untensicht zu geben (z. B. den Engel, welcher mit seinen Schultern die Mandorla in der Himmelfahrt Mariens stützt), die Neigung, Figuren bei verschobener Körperhaltung in Vordersicht zu nehmen (z. B. die Juden, welche Steine gegen Christus aufnehmen). Auf Oberitalien weist auch Pachers Vorliebe für bunte Steinarchitektur zurück, wogegen er an ausgebildetem Farbengefühl den gleichzeitigen oberitalienischen Meistern, die Venetianer inbegriffen, eher voraus als von ihnen abhängig ist. Vergebens würde man auch bei ihm Erinnerungen an die Antike suchen, obgleich dieselben in der Ornamentik der Paduaner eine bedeutende Rolle spielten. Er lehnte alles ab, was seine Natur nicht zu ihrem Eigentum machen konnte. In der anatomischen Durchbildung seiner Gestalten ist Pacher besonders in den Jugendwerken nicht gleichmäßig. Er bildet die Arme oft zu dünn, den Oberkörper der Frauen zu dürftig, wie bei den übrigen nordischen Künstlern sammelt sich auch bei ihm die ganze Kraft in der Charakteristik der Köpfe. Da ist stets starkes individuelles Leben vorhanden, auch wo überlieferte Typen benutzt werden. Es ist wahr, sein Christustypus steht an Größe und Adel hinter dem Schongauers und selbst Holbeins zurück, doch wird man bei ihm auch vergeblich jene fastnachtsmäßig aufgebauschten Karikaturen als Vertreter der Bosheit suchen, welche von der kölnischen Schule, von Holbein und selbst von Schongauer als echte Menschen in die Passionsszenen hineingeschmuggelt wurden. Sein Frauenschönheitsideal steht auch nicht hoch, aber durch den Ausdruck reiner und tiefer Empfindung, durch den Zauber der Unschuld gewinnen seine heiligen Frauen, Maria voran, hohen Reiz; andere Frauengestalten wieder, wie z. B. die Ehebrecherin, bestricken durch den starken und doch so schlichten Schein des Lebens. Besonders aber hat Pacher in der Landschaft das in Padua Erworbene seiner eigensten Naturempfindung dienstbar gemacht. Hochentwickeltes Raumgefühl verbindet sich hier zum erstenmale mit Stimmung, die auf der Beobachtung der Natur selbst beruht. Der Farbenzauber, welchen der Himmel bei Morgen- und Abendbeleuchtung im Hochgebirge zeigt, vom dunklen und doch ganz leuchtenden Blau bis zu dem in ganz rosiger Glut verschwimmenden Himmelsrand, in deren Widerschein die leuchtenden Schneehäupter glühen, Pachers Landschaften geben das erste künstlerische Echo davon. Die jüngeren tirolischen Zeitgenossen haben diese phantastische und doch ganz stimmungswahre Landschaft in noch höherem Maße gepflegt; wenn nun aber auch erst von diesen die Brücke zu Altdorfer hinüberführt, so ist doch Michael Pacher auf diesem Gebiete der wahre Ahnherr des Regensburger Meisters.

In den letzten Lebensjahren war Pacher mit der Herstellung eines Altars für die Franziskanerkirche in Salzburg beschäftigt; bis auf ein Fragment (die Freigruppe Maria mit dem Kinde) ist er ebenso verschwunden, wie jener Altar, den er für die Marienkirche in Bozen geschaffen hatte. In Michael Pachers Werkstatt arbeiteten neben anderen Gehilfen die Brüder des Meisters Hans und Friedrich. Der künstlerischen Höhe Michaels kam keiner nahe: das zeigt deutlich ein selbständiges Altarwerk Friedrichs von 1483 mit der Taufe Christi, das aus der Spitalskirche in Brixen in das Kleriker-Seminar in Freising kam. Es sind die Züge Michael Pachers, doch vergröbert, noch schärfer in den Umrissen, rauher, derber in der Charakteristik, bis zum Häßlichen

gehend, der Aufbau der Landschaft phantastischer als bei Michael und so jetzt, weil ohne allen Farbenzauber, nur bizarr wirkend. Die gewaltigen Kirchenväter in der Galerie von Augsburg müssen bei dem offenkundigen Zusammenhang mit den Kirchenvätern auf dem St. Wolfgang-Altar doch wohl dem Michael selbst zugeschrieben werden. Alle seine Vorzüge und Eigenheiten sind hier vorhanden: die herbe Größe der Charakteristik, die plastische Herausarbeitung der Gestalten, die strenge, an die oberitalienischen Quattrocentisten gemahnende Zeichnung. Von den Gemälden der Rückseite, mit welchen die Tafeln des Hieronymus und Ambrosius bedeckt sind, ist die Ekstase des heiligen Ambrosius das bedeutende, hier genügt die Architektur und der in kühnster Verkürzung zu dem Heiligen herabschwebende Engel allein, um die Urheberschaft Michael Pachers außer Zweifel zu setzen. Von einem Meister, der Michael Pacher nahe stand, diesem auch geistig verwandt war, aber dabei den unmittelbaren Einfluß von Padua und Vicenza erfahren hatte, ist das Apostelfürstenpaar im Schloß Tratzberg im unteren Innthal und die an gewaltiger Wirkung jenem Werke noch vorausgehenden Tafeln des heiligen Stephanus und Jakobus in der Sammlung Sepp in München.

In den nordöstlichen Gegenden Deutschlands fehlte eine stärkere künstlerische Triebkraft; nirgends kam es hier zur Bildung von Lokalschulen, welche einen nachweisbaren Einfluß auf die Entwickelung der Malerei geübt hätten, selbst da nicht, wo wie im südlichen Sachsen, am Fuße des Erzgebirges, die Plastik eben jetzt zu hoher Blüte gelangte. Man stand zum Süden und Westen in vollem Abhängigkeitsverhältnis, und besonders war es Nürnberg, dessen künstlerische Betriebsamkeit den ganzen Nordosten beherrschte. Das gilt gleich von Schlesien. Hier war Breslau der Mittelpunkt des wirtschaftlichen und künstlerischen Lebens. Seine hervorragende Stellung im Handelsverkehr nach dem Osten hin mußte auch der Berührung mit der vorgeschritteneren Kunst der schwäbischen und fränkischen Handelsstädte zu gute kommen. So hatten 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth bei Meister Hans Pleydenwurff aus Nürnberg die Tafel für den Hochaltar um den Preis von zweihundert Gulden bestellt, und daß Wolgemut bald darauf Einfluß auf die Breslauer Maler gewann, bezeugen noch vorhandene Bilder im Museum schlesischer Altertümer in Breslau und eine Tafel mit der Klage um den Leichnam Christi in der Chorkapelle des Doms. Bevor die Breslauer Malerschule mit der fränkischen in Berührung trat, scheint, den geographischen und politischen Verhältnissen gemäß, besonders die Prager Schule auf sie von Einfluß gewesen zu sein.

An Malern fehlte es nicht; schon 1386 bildeten sie mit den Tischlern eine Innung, der später noch Goldschläger und Glaser beitraten. Das Privileg Wenzels (1390) schützte ihre Gerechtsame, die freilich auch stark dahin abzielten, den Wettbewerb fremder Künstler zu erschweren. Zu den hervorragendsten einheimischen Künstlern gehörten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Nicolaus Smid und Jacob Beynhart, doch fehlen bestimmte Fingerzeige, um aus der nicht geringen Zahl erhaltener Kunstwerke in Breslau und der Nachbarschaft einzelne Bilder ihnen mit Sicherheit zuzuweisen.*) Der Nachteil ist dabei freilich nicht groß; kaum ein bis zwei Werke erheben

*) Vgl. A. Schulz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau, Kern, 1866.

sich über Mittelgut, und einen ausgeprägten künstlerischen Sondercharakter trägt keines. Das älteste einheimische Denkmal der realistischen Strömung ist der Altar der Barbarakirche von 1447, von welchem die Mitteltafel sich noch in der Kirche, das Übrige aber im Museum sich befindet. Auf der Mitteltafel erscheint die heilige Barbara zwischen Abanctus und Abundantius, auf den Seitentafeln sind sechs Szenen aus der Legende der Heiligen, dann die großen Gestalten von Christus und der Jungfrau dargestellt. Van Eyckscher Einfluß mangelt hier noch, doch die realistische Absicht des Malers ist zweifellos; gehörte er noch zu den Ausläufern der Richtung, welche Meister Theodorich von Prag angebahnt hatte? seine Typen, seine ganze Naturauffassung lassen darauf schließen, aber der Fortschritt besteht bei ihm dann nur in einzelnen neuen Kompositionsmotiven, nicht aber in einer gründlicheren Bemeisterung der Natur. Seine Charakteristik ist flacher, seine Modellierung oberflächlicher, derber — nur in der Maria auf der Außenseite der äußeren Flügel ist über der realistischen Tendenz Anmut und Würde nicht zu kurz gekommen. Die kräftige und dabei harmonische Farbe ist Tempera, der Grund golden, für die Außenseite wurde roter Teppichgrund angewendet. Flandrischer Einfluß dagegen zeigt sich in einem Altarwerk im Dome, welches Peter von Wartenberg 1468 stiftete. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, dann Laurentius und Johannes der Täufer auf den inneren Seiten, die Verkündigung auf den äußeren Seiten der Flügel. Die Verkündigung allein genügte, um den flandrischen Einfluß außer Zweifel zu stellen. Die Stube der Maria ist von so sauberer Kleinmalerei, wie sie nur von den Eycks und Rogier ausgeführt wurde; wie bei Eyck fehlt nicht der Ausblick ins Freie; die Maria und der Engel gemahnen in Gestalt und Haltung an das Vorbild des Genter Altars. Der Leichnam Christi auf der Mitteltafel ist von hageren, etwas eckigen, aber doch sorgsam durchmodellierten Formen; er sowohl wie Maria und Johannes unter dem Kreuze, dann die beiden Heiligen auf den Flügeln weisen mit Bestimmtheit auf den Anschluß an Rogiers Formensprache hin. Sehr tüchtig ist das Stifterbildnis. Ungefähr gleichzeitig, doch weniger tüchtig gemalt sind die Flügel eines großartig aufgebauten Schutzaltars — des sogenannten Marienaltars — in der Elisabethkirche mit vier Passionsszenen und acht Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi. Durchschnittsleistungen dieser Zeit sind die Hedwigs-Tafel in der St. Bernhardinkirche und die Flügelmalereien des Altars der Goldschmiede in der Magdalenenkirche von 1476. Schon dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die Flügelbilder des Marienaltars im Museum schlesischer Altertümer an mit der Darstellung der heiligen Sippe auf den äußeren Seiten der inneren und den inneren Seiten der äußeren Flügel und der Aussendung der Apostel auf den äußeren Seiten des äußeren Flügelpaares. Die Bilder des äußeren Flügelpaares sind Gehilfenarbeit; dagegen gehören die Darstellungen der heiligen Familien der Maria und Anna dem Meister selbst an und zwar einem Meister, der mehr als irgend ein Vorgänger oder Mitlebender in seiner Stadt tüchtige Charakterzeichnung mit Anmut der Formen und warmer Empfindung zu verbinden wußte. Spürt man nach äußeren Anregungen, so wäre am frühesten an Schongauer zu denken, an dessen Formensprache die Maria unbedenklich erinnert. Der Grund der Bilder ist golden; die Farbe klar und harmonisch.*)

*) Abbildungen der beiden mittleren Gemälde in Försters Denkmalen Bd. VI.

In Krakau, das damals seiner Kultur, seinem Bürgertum nach eine ganz deutsche Stadt war, übte auf dem Gebiete der Plastik und Malerei wiederum Nürnberg den bestimmenden Einfluß. Nürnberger Maler kamen und gingen und ließen sich auch bleibend nieder. Auf diese Eingewanderten geht auch die Gründung der Maler-Innung zurück, deren Statut von 1490 in der Sammlung der Krakauer Privilegien und Stadtrechte aufgenommen wurde. Diese Sammlung der bürgerlichen Gerechtsame von 1505 ist zugleich das wichtigste erhaltene Denkmal der Malerei aus dieser Zeit. Die Statuten der einzelnen Zünfte erhielten nämlich je ein Bild, welches auf deren Leben und Verrichtungen Bezug nimmt. So führen diese Bilder den Maler, den Kaufmann, den Bäcker, den Goldschmied, den Schwertfeger, den Glockengießer, den Schuster und Schneider bei ihrer Arbeit vor. Da sehen wir den Maler in leichtestem Hausgewand, mit Schuhen an den nackten Beinen, an einem Wappenhalter arbeitend; in der Mitte des mit Wandmalereien reich ausgestatteten Zimmers stehen noch außerdem fünf Personen in lebhafter Unterhaltung. In der Schneiderwerkstätte mißt der Meister einer Dame ein Kleid an, ein Gehilfe schneidet zu, ein Bursche führt einen Bock. Auf dem Rande der Glocken des Rotgießerbildes steht zweimal der Name Stanislaus de Cracovia. Ist dies der Malername oder der eines damaligen tüchtigen Rotgießers? Die Farben sind leuchtend meist mit Gold gehöht, die Zeichnung aber besonders der Extremitäten sehr schwach. Das Titelblatt stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar; die Ornamentik der Umrahmung dieses Bildes ist späteste Gotik, schon durchsetzt von einzelnen Renaissance-elementen, mit welchen ja Krakau früh genug durch italienische Architekten bekannt geworden war. Die Tracht ist fast immer die deutsche, nur auf dem Bilde der Hufschmiede erscheint einmal ein Türke. Das Landschaftliche ist sehr durchgebildet. Der Einfluß Nürnbergs ist offenkundig ausgeprägt.

In Böhmen hatte der Hussitismus die Axt an die Wurzeln des künstlerischen wie des Kulturlebens überhaupt gelegt; aus der religiösen Bewegung war eine extrem sozialistische und nationale geworden, welche erst gegen den Klerus als Vertreter des Reichtums, dann gegen das Deutschtum, den Träger der gesamten Kultur in Böhmen, gerichtet war. Kein Wunder, daß auch, als die Stürme sich gelegt, eine starke Erschöpfung zurückgeblieben war, die ein regeres Kunstleben nicht mehr aufkommen ließ. Man zehrte entweder von den Anregungen, welche die eigene Vergangenheit bot, oder man gab sich rückhaltlos fremdem Einfluß hin; in letzterem Falle war man immer trotz allen nationalen Hasses auf Deutschland gewiesen. Für die Abhängigkeit von Leistungen der Vergangenheit zeugt die Schellenbergsche Bibel vom Jahre 1440 in der Bibliothek des Stiftes Strahov in Prag, welche von einem Petriko geschrieben und illuminiert wurde. Ein Vorsatzblatt mit den Darstellungen der Schöpfungstage in Medaillons, dann einige Bilderinitialen machen den malerischen Schmuck aus; das Ikonographische sowohl wie das Ornamentale gehört noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert an, kaum daß die Charakteristik oder realistisch behandelte Einzelheiten in der Ornamentik an den Zeitpunkt erinnern, an welchem das Werk doch entstand. In den Leistungen der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts tritt der Einfluß Nürnbergs, näher bezeichnet Wolgemuts, als der herrschende auf. Die wenigen dieser Zeit entstammenden Tafelbilder beweisen dies ebenso wie die Bilderhandschriften; es genüge

auf die beiden aus der Prager Kirche Maria Schnee herrührenden Altarflügel im Rudolphinum (König Heinrich II. und die heilige Kunigunde) und auf das Graduale von Kuttenberg in der Wiener Hofbibliothek gewiesen zu haben.

Auf sächsischem Boden war der fränkische Einfluß schon dadurch gesichert, daß einzelne Hauptwerke der Werkstätte Wolgemuts sich hier befanden, so in Zwickau, Hof und Erfurt. Kein Wunder, daß selbst Durchschnittsleistungen fränkischen Charakter tragen.

In Bezug auf den Betrieb scheint Leipzig im fünfzehnten Jahrhundert für die Malerei das gewesen zu sein, was Wittenberg dafür im sechzehnten wurde. In jedem Falle aber fehlte ihr ein Meister von der Bedeutung Cranachs. Namen sind genug überliefert, auch eine Innung bestand schon im fünfzehnten Jahrhundert (wunderlicherweise hatten darin die Maler mit den Riemern und Sattlern Gemeinschaft), aber für die Entwickelungsgeschichte gewann Leipzig keine Bedeutung. Ein Heinrich Beyer (urkundlich 1476 bis 1489) hat den Schnitzaltar der Kirche von Spören (im Kreise Bitterfeld) geschaffen, dessen Staffel Christus zwischen den zwölf Aposteln (Kniestück) vorführt. Wie schon die Holzschnitzerei (Mariä Krönung und je drei Heilige) den Einfluß Nürnbergs zeigt, so gilt dies auch von der Malerei der Predella, die im übrigen herzlich unbedeutend ist.*) Dagegen könnte Meißen zu gunsten sächsischer Malerei auf ein Werk ersten Ranges hindeuten, wenn der Künstler desselben als ein einheimischer nachgewiesen wäre. Es ist dies der Domaltar in Meißen. Auf der Haupttafel ist die Anbetung der Könige dargestellt, auf den beiden Flügeln je ein Apostelpaar — Jacobus Major mit Bartholomäus — Jacobus Minor mit Philippus. Die Komposition ist auf die einfachste Formel zurückgeführt, auf dem Mittelbilde fehlt Joseph und das Gefolge der Könige. Maria sitzt, das nackte Kind auf ihrem Schoße haltend, in dem Vorraum eines aus Sandquadern und rötlichem Backstein ausgeführten verfallenen Palastes; nach rückwärts zu wird ein Stück mit blauem Himmel überspannte Landschaft sichtbar. Der älteste König hat sich vor dem Kinde auf ein Knie niedergelassen, der zweite, dahinter stehend, bückt sich zu demselben herab, der Mohrenkönig schreitet noch heran. Die Apostelpaare sind in lebendiger geistiger Zwiesprache dargestellt. Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß der Künstler des Dombildes unmittelbar bei den Niederländern in die Schule gegangen ist. Am stärksten sind die Anklänge an Hugo van der Goes, besonders in den beiden Apostelpaaren, doch genügen sie nicht, um an Hugo van der Goes selbst denken zu können. Van der Goes ist schärfer in der Zeichnung, noch eingehender in der Individualisierung, aber auch spissiger in den Formen und minder frei in der Haltung und Bewegung als der doch wahrscheinlich deutsche Meister. Kaum hätte es auch ein Niederländer jener Zeit über sich gebracht, so ganz auf die Ausgestaltung des Beiwerks zu verzichten, so ausschließlich den Kern der Erzählung zur Erscheinung zu bringen. In der Wucht der Charakteristik erinnert er mehr an die Meister des Genter Altars selbst, als an deren künstlerische Nachkommen. Marias Gestalt ist von hohem Linienreiz, der Ausdruck ihres Gesichtes aber ernst, fast strenge. Das Kind ist von trefflicher Leibesbildung, dabei von entzückender Naivetät in der Bewegung. Der Faltenwurf der Gewänder ist durch seine

*) G. W. Geyser: Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858. — G. Wustmann: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

Einfachheit und Klarheit danach angethan, den monumentalen Charakter, welchen die Komposition besitzt, zu verstärken. Die Zeichnung ist im ganzen von großer Sicherheit und Freiheit, höchstens an den mageren, wenig modellierten Händen fällt ein harter, altertümlicher Zug auf; die Farbe ist warm und kräftig, im Fleische von bräunlichen, klaren Schatten.

Noch seltener als auf sächsischem Boden sind Denkmäler dieser Zeit in der Mark Brandenburg und in Preußen. Das wichtigste derselben ist der Totentanz in der Marienkirche in Berlin. Doch auch hier ist der Gegenstand von stärkerer Anziehungskraft als die Ausführung; obwohl diese Wandmalereien zwischen 1480 und 1490 entstanden, wurzeln sie noch in den künstlerischen Grundsätzen des vierzehnten Jahrhunderts. Es scheint, daß als Vorlage eine kolorierte Federzeichnung diente. Die Umrisse sind mit einer gleichmäßig deckenden dünnen Farbenschichte ausgefüllt, jede Modellierung fehlt, selbst in die Gewandung sind die Motive nur mit schwarzen Strichen hineingezeichnet. Auch jeder Ansatz zur Individualisierung mangelt; kaum daß die verschiedenen Altersstufen kenntlich gemacht wurden. Was sonst an Werken der Malerei aus dieser Zeit in der Mark Brandenburg, in Preußen, in Pommern erhalten blieb, entbehrt der künstlerischen Bedeutung und entschädigt nicht einmal durch charakteristische, provinzielle Züge. Der Einfluß der Eycks und ihrer Schule machte sich auch hier geltend, doch wohl kaum als Folge unmittelbarer Berührung einheimischer Maler mit den flandrischen Meistern, sondern nur als Ergebnis von Anregungen, welche vereinzelte Werke jener Richtung, die hier eingeführt worden waren, boten; ist es doch Thatsache, daß von den nicht zahlreich erhaltenen Denkmälern die Mehrheit auf nicht einheimische Künstler zurückweist. Nur die einheimische Schnitzkunst stand auf höherer Stufe — aber gerade die Malereien von diesen Werken sind dann recht handwerksmäßig und ohne bestimmten Charakter. In den norddeutschen Hansestädten war der Kunstsinn zwar viel höher entwickelt, doch von einheimischen Schulen ist auch hier nicht die Rede. Schon der lebhafte Handelsverkehr mit den Handelsstädten am Niederrhein legte es nahe, die künstlerischen Bedürfnisse an der Quelle selbst zu befriedigen. So sind es vorwiegend Werke der flandrischen und kölnischen Schule, welche noch heute in den Kirchen und Sammlungen Lübecks, Bremens, Danzigs die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts vertreten.*) Ob es in Hamburg viel anders gewesen sei, ist zweifelhaft. Wohl existiert hier bereits um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts eine Lukasbrüderschaft (zuerst urkundlich genannt 1469) und an Malernamen fehlt es nicht, um so mehr aber an Werken einheimischer Künstler. Auf jenen Hinrich Funhof, der im Jahre 1483 ein umfangreiches Altarbild für die Hospitalkirche zu St. Georg malte, führen einheimische Forscher einen Altarschrein im Archive des St. Johannisklosters zurück; Absolon Stumme malte für hohen Preis im Jahre 1499 ein Altarbild für die Ratskapelle im Dom, und dessen Stiefsohn, Hinrich Borneman, vollendete im Jahre 1499 den Altarschrein der Lukasbrüderschaft, der sich jetzt in der St. Jacobikirche befindet. Die Bilder der Flügel zeigen den heiligen Lukas bei seiner Arbeit am Bilde der Madonna, beim Gastmahl zu Emaus und endlich das

*) Die selbständige Bedeutung Lübecks auf dem Gebiete der Glasmalerei dieser Zeit zu würdigen, ist hier nicht der Ort.

Begräbnis des Heiligen.*) Besser als dies Altarwerk erhalten sind die Abbildungen, mit welchen eine Abschrift der Hamburger Stadtrechte vom Jahre 1497 ausgestattet ist. Sie geben freilich keinen hohen Begriff von der Leistungskraft der einheimischen Maler. Zwei Darstellungen des Jüngsten Gerichts am Beginn der Handschrift sind wohl nur Kopien eines mindestens hundert Jahre älteren Vorbildes. Die Bilder, welche die einzelnen Kapitel des Rechtsbuches erläutern, sind auch viel mehr von stofflichem als künstlerischem Interesse. Die Symbolik der früheren Rechtsbuchillustration ist hier völlig verschwunden. Schuld, Gericht und Strafe werden in Szenen vorgeführt, die unmittelbar der Wirklichkeit entnommen sind. Doch der künstlerischen Absicht wird nur wenig die Durchführung gerecht. Das Charakterisierungstalent des Malers ist sehr gering, mit der Perspektive findet er sich sehr schlecht ab. Zu den besten Bildern gehört die Darstellung von Verlobung, Vermählung und Wochenbett (van vortruwynge unde erffschichtinge), dann das Vogtting unter freiem Himmel und die Illustration zu Van Schipreidte, wo der Hafen und das Meer von Schiffen wimmelnd vorgeführt werden . . .

Die deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts hat nicht die einheitliche wegsichere Entwickelung gezeigt wie in der Zeit vom Ende des zwölften bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Das Ziel war wohl klar: an Stelle des Idealstils die Nachahmung der Natur in ihrer ganzen Erscheinungsfülle zu setzen, aber die Wege zu diesem Ziel waren verschieden, schon wegen der verschiedenartigen Kraft, mit welcher fremde Einflüsse wirkten. Sobald aber an Stelle des Typischen und Idealen die Natur als Endzweck der künstlerischen Arbeit getreten war, mußte auch das Individuum in dem künstlerischen Schaffen vollen Spielraum erhalten. Auch ohne den philosophischen Glauben an die Relativität alles Existierenden war die Art, wie die Welt und das Leben in den Augen des Künstlers sich spiegelten, von der Organisation des inneren und äußeren Menschen, von den Zuständen und Zufällen, welche sein Schaffen begleiteten, abhängig. Dazu kam noch, daß, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet wurde, alles, was sonst die Wissenschaft dem Maler als Leuchte mitgiebt, das Gesetzmäßige in der Erscheinungswelt zu fixieren, als Anatomie, Perspektive, Proportionslehre, hier immer wieder von jedem einzelnen auf dem Wege des Versuches und Wagens erworben werden sollte. Das muß in Anschlag gebracht werden, wenn man sich staunend fragt, wie es denn möglich war, daß trotz heißen Bemühens so viel Rohes neben dem Hohen, so viel Mißratenes neben glücklichem Erfolge nicht bloß innerhalb ganzer Schulen, sondern sogar in dem Lebenswerke eines und desselben Künstlers sich zusammen finden konnte. Mehr als in Italien und selbst in den Niederlanden gedieh in der deutschen Werkstätte die Schrulle und der Charakterschnörkel, und das alles fand naturgemäß wiederum Echo in den dort geschaffenen Werken. Warmes Blut pulsierte überall; so konnte sich Kraft, Tiefe und Gesundheit der Gemütswelt kaum genug thun in der Fülle naiver Einzelzüge, aber auch das Derbe deutscher Natur, das Rohe, das im Handwerksbrauch und öffentlichen Leben seine Stelle hatte, fand in der Kunst Unterkunft, da es ja

*) Vgl. Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs (Zeitschrift d. Vereins f. hamburg. Geschichte V. S. 224 fg.).

zunächst galt, daß sie um so Höheres leiste, je täuschender sie Leben und Natur wiedergebe. Der deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts konnte aus solcher Befangenheit der Anschauung nicht heraustreten, auch wenn er instinktiv nach einem Ausgang tastete; nur eine frische Bewegung der Geister, gleichgültig ob sie von der Bibel oder von den antiken Autoren herkomme, stark genug, um die gesellschaftlichen Schranken zu überfliegen und die Macht der Überlieferung zu brechen, konnte auch den Maler aus dem Bann des Handwerks befreien und, indem sie ihn zur geistigen Persönlichkeit entwickelte, ihm Kraft und Anrecht geben, der Natur als Künstler gegenüber zu treten. In Dürer vollzog sich dieser Umschwung, ihm folgte der jüngere Holbein: in ihren Werken liegt das Höchste beschlossen, was die deutsche Malerei zu leisten vermochte: wer an ein Schönheitsideal von unbedingter Gültigkeit glaubt, wird die Schranken, durch welche die besten Schöpfungen der beiden Künstler und besonders des ersteren von jener getrennt werden, als Schranken, welche die deutsche Natur selbst aufrichtet, betrachten müssen.

